ВЛАД. КОРОЛЕВИЧ



ЖЕНЩИНА В КИНО



ТЕА-КИНО-ПЕЧАТЬ

ВЛАД КОРОЛЕВИЧ

ЖЕНЩИНА В КИНО

*

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ
1 9 2 8

Госуд. тип. имени Евгении Соколовой
Ленинград, пр. Кр. Командиров, 29
Главлит № 98506. Заказ № 178
Теакинопечать № 464
Тираж 6.000 — 6 л.

О НОЖНИЦАХ

Женщина в кино — с этим понятием ассоциируются переполненный зал, громы оркестра, серебристое полотно экрана, на котором мерцает какая-нибудь „звезда“, меняющая по двадцати туалетов, или перезрелая кино-примадонна из года в год фальсифицирующая кино-детей, при помощи коротенькой юбки и туфель без каблуков.

Женщина в кино — вызывает у одних воспоминания о сказочных женщинах — избранницах Случая, живущих где-то в палаццо Лос-Анжелоса и зарабатывающих миллионы долларов показом себя и умелой рекламой. У других мелькает представление о киномастерицах, о виртуозках движения, мимики, жеста, вызывающих слезы, смех, улыбки у толпы мира.

Но почти никто не вспомнит об армии незаметных работниц, создавших фильму. Так, мы помним о Наполеоне, забыв об его армии, создавшей его победы и его поражения. У нас осталась привычка оценивать индивидуальности, забывая о работниках массы.

Когда мы видим многометровый кусок шелковой ткани — мы помним, что его создали тысячи рабочих

рук. Но, когда нам показывают многометровую целлулоидную ленту, именуемую кино-фильмой, мы помним только имена режиссеров и премьеров, показанные в начале фильмы, и совсем забываем о монтажницах, копировщицах, склейщицах, намотчицах, — участие которых в создании фильмы так же непременно, как работа режиссера или актрисы.

Исчезают с экрана кино-звезды, умирая фактически, как Барбара ля Марр, или скрываясь бесследно в жизнь от переоценки кино-ценностей, как Назимова, Бара, Гзовская. Но на смену им приходят новые, выкинутые случаем или модой на поверхность экрана. Чтобы в свою очередь уйти и дать дорогу иным. Но всегда неизменно, бессменно, точно и мерно, как челноки гигантских машин, движутся пальцы склейщиц и монтажниц, от которых отчасти зависит сила тех эмоций, которые переживает перед экраном зритель.

Режиссер окончил фильму, и многие тысячи метров беспорядочной пленки попадают в руки безымянной женской армии. Негатив проявляется, делится, промывается, сушится, ему выдается паспорт, распределяющий кадры по силе света, его передают в копировочный цех. Печатают позитив. Его промывают, сушат, метруют, склеивают. Он поступает к режиссеру-монтажеру, из бесчисленных кадров создается лента, работают ножницы — и снова склейка, сверка негатива и позитива, строгий контроль, снова копируют, режут, сушат, мотают.



ВЕРА МАЛИНОВСКАЯ

В парной бане проявочной, при свете красных ламп неутомимо и точно движутся женские фигуры. Те же фигуры в желтых клеенчатых фартуках сгибаются и подымаются над гигантскими ваннымй промывочной и в нестерпимом запахе серо-водорода наматывают позитив на высокие рамы. Они же движутся в теплом ветре крутящихся, как крылья ветряных мельниц, огромных барабанов-моталок. Они же, и только они, сидят, склонившись над столами, где, в крышках под матовым стеклом, горят электрические лампы, склеивают, режут, метруют. Точно и верно—неустанные женские пальцы творят и скрепляют фильмы. И так неизменно всюду—в Голливуде, Нейбабельсберге, Париже и в Москве на Житной.

Почему допустили женщин в кино, передали в их руки всю эту работу в отрасли производства, стоящей на третьем месте в американской индустрии?.. Женщине, которой всегда дарили много привилегий и не давали права на существование. Когда рождался кинематограф, когда в эту движущуюся фотографию верили только мечтатели, избранные мужчины-фантазеры пошли в кино творить, создавать новое и вместе с этим новым создавать свою славу изобретателей. Но кино требовало, помимо искателей славы и достижений, еще исполнителей „черной работы“. У кино была своя кухня, грязная кухня, с необорудованной вонючей промывочной, парная баня проявочной, кропотливая, мучительная работа копировки, резки, склейки. Мужчины не пошли на эту необеспеченную мелкую работу. Кухонных специа-

листок-женщин перевели из домашней кухни в кухню кино, свалили на них грязную работу, впустили в кино.

Женщину допустили в кино случайно. Но фактом своей работы она доказала свое право, изгнать ее уже было невозможно, потому что она показала, что может работать в кино, наравне с мужчиной, а в отдельных отраслях производства качественно выше.

Женщина осталась во всех отраслях технического производства фильмы. Только у нас женщины почти не работают в промывочной, где приходится все время иметь дело с переноской громоздких тяжелых рам, но за границей даже этот чисто-физический труд оставили за женщиной, на этот раз пленившись пониженной заработной платой, которой оценивают на Западе всякий женский труд.

Но есть отрасль кино-техники, где работают преимущественно женщины — копировка, склейка, технический монтаж.

Здесь требуется точный учет движения, верная, внимательная рука, неустающий, выверенный глаз. Женщина Запада и нашего прошлого была обречена только на кропотливую грязную домашнюю работу и, как внимательно она промывала пеленки своего ребенка, так в производстве она стала промывать кино-пленку; как верными пальцами она привыкла шить одежду, так точно она режет и склеивает кадры. Привычка и умение совершать внимательно мелкую работу — дали возможность женщине овладеть техникой кино. И вместе с этим она принесла из семьи в кино любовное отношение к делу. Женщина —

свой фанатизм, который ей позволяли выявлять только в семье или церкви, перенесла на работу, уверовав в кино. Помимо склейщиц, нормировщиц, намотчиц, позитивных монтажниц, проверяющих дефекты и склеивающих фильмы по формуле монтажного листа, — все чаще появляются женщины-монтажеры. Монтажеры ведут одну из самых ответственных работ в кино-производстве. Из заснятых десятков тысяч метров нужно скомпановать фильму, отобрать наиболее ценное, урезать длинноты, вставить крупные планы и детали, т.-е. создать из пленочного хаоса фильму, которую нам покажут на экране — конечная и ответственнейшая обработка фильмы. Монтажеры должны точно выявить задание режиссера, оформить и осуществить его идею.

За границей поручение режиссерского монтажа „монтажеру" — явление почти постоянное, особенно это практикуется при привлечении режиссеров из театра. Случайно или закономерно эта работа поручается почти всегда женщинам.

Русский режиссер Е. Ф. Бауер не смотрел картину до последнего момента, уверенный, что его монтажер В. Д. Попова вполне знает, чувствует и передает его стиль.

В русской кинематографии женщины — технические работники появились много раньше, чем актрисы. В. Попова и М. Шитова начали свою работу в качестве склейщиц прокатной фильмы „Братья Патэ". Увлекшись кино, они изучили технику и стали первыми русскими монтажерами.

В настоящее время по режиссерскому монтажу работают: В. Попова (из ее последних работ—„Мабул“, из 30.000 метров превращенный ею в фильму на 2.000 метров) и Э. Шуб (последние работы „Господа Скотинины“ „Крылья холопа“ и самостоятельная хроникальная фильма: „Падение династии Романовых“).

В Америке практикуется, кроме режиссерского, особый окончательный монтаж, поручаемый специальным монтажерам, носящим кличку „ножницы“. Это объясняется тем, что режиссеру очень трудно расстаться со многими „вкусными“, любовно заснятыми кадрами, у него нет объективного взгляда на фильму, снимая ее по кускам, он слишком сжился с отдельными частями. Нужен отвлеченный, контролирующий взгляд. Ножницы изучают сценарий, знают точно задание режиссера; присутствуя при съемках, они должны целиком проникнуться идеей режиссера. Эту работу, почти без исключения, выполняют женщины.

Режиссер Сесиль де Миль объясняет это так: „Я поручаю монтаж женщинам, потому что женщины гораздо легче воспринимают стиль режиссера, его индивидуальность. Как непонятно было бы мне видеть женщину-кузнеца, так же непонятно поручать монтаж мужчине: здесь необходимы женское чутье и проникновение чужим творчеством“.

Мнение де Миля, конечно, парадоксально. В монтаже необходим не только элемент проникновения чужим творчеством, но и собственное творчество.

О „ЗАБЫТЫХ ЛЮДЯХ“

ЕСТЬ в кино еще „забытые люди“. Те, что создают скелет фильмы. Дают первый толчок к созданию картины, закладывают первые камни фундамента — имена которых редко появляются в кадрах надписи, о которых вспоминает только кино-критика, чтобы приписать им все недостатки картин. Это — сценаристы.

Самый плодовитый из русских сценаристов, Лев Никулин, не пропускает почти ни одной фильмы, заснятой по его сценарию, чтобы письменно или устно, в прессе или на диспуте, не отказаться от своего творчества, не указать, что от его сценария „ничего не осталось и что он снимает с себя ответственность за качество фильмы“. Если повторять в жизни или в театре несколько раз драматический прием, он становится комическим. Постоянные выступления Никулина вызывают усмешку у всех... кроме сценаристов. Сценаристы Германии и Америки также поймут „стоны“ Никулина, как поймут и сценаристы СССР. Автор этих строк был ошеломлен, когда увидел фильму по своему сценарию — „Сердца и доллары“. Он перестал верить, что это

делалось по его схеме. Режиссер, выбрав для фильмы 2000 метров, наиболее эффектных по его мнению из 8000 заснятых, совершенно не считался с линией сюжета, смыслом. На вопрос режиссера о впечатлении автор робко ответил: „Я ничего не понял в этой фильме“. Автору сочувствовала публика, которая тоже ничего не поняла.

Самую неблагодарную, самую ответственную работу сценариста, расплачивающегося за провалы и никогда не делящего успех, предоставили почти исключительно женщине.

Возьмем мы прошлое нашей кинематографии, мы увидим на наиболее сенсационных „премированных“ сценариях имена Анны Мар, Ольги Блажевич, Рахмановой, Орлик, Коралли, Баранцевич. Обратимся мы к сценариям американских фильм, оказывается: боевик де Миля „Десять заповедей“, лучшие фильмы Рекс Ингрэма, Мери Пикфорд, Валентино, Толмедж сделаны по сценариям женщин. Основные картины германской продукции — сначала „Индийская гробница“ и позже „Нибелунги“, „Метрополис“—поставлены по сценариям Теа фон Гарбоу. Наконец, первая советская фильма, являющаяся завершением современного кино-искусства—„Броненосец Потемкин“— создана по сценарию Н. Ф. Агаджановой-Шутко.

Женщина вполне завладела сценарным рынком. Здесь, — помимо причины, что женщину приучили терпеть и молчать и потому она может безгласно переносить процедуры, которые проделывают режиссеры со сценаристами, — кроется другая, более осно-

вательная. На Западе и в нашем прошлом существовало и существует особое понятие — „женское“ творчество. Этот термин скрывает за собой представление о салонном субъективизме.

Вначале на кино смотрели, как на подобие механизированного театра, как на эксцентрическую забаву. Кому придет в голову серьезно относиться к „сюжетам“ граммофонных пластинок — сюжеты им подобных фильм разрешили делать женщине.

Тем более, что сфера, охваченная кино, казалась сферой „женского творчества“: область мелких салонных драм, где варьировалась, как в бульварных романах, под разными соусами, поверхностно и заманчиво взятая, половая проблема. Это салонное рукоделие предоставили женщине, и женщина им усердно занялась.

В русской кинематографии сценаристка делала в прошлом совершенно то же, что в Италии, Франции — менялось только имя фирмы: Ханжонков, братья Патэ, Чинез. Писались бесчисленные адюльтерные драмы, с убийствами, самоубийствами, шампанским, фраками, декольте, изобильем цветов, каминов и двуспальных кроватей. Сценарии мало отличались друг от друга. Варьировались одни и те же темы: злодей — граф, актер, или просто авантюрист — обольщающий, губящий, „как чайку“, непорочную девицу в непременно белом платьи и распущенных волосах. Или наоборот — честный и вполне добродетельный мужчина, погибающий в когтях обольстительной графини, или кокотки, или просто

злодейки. Ольга Блажевич писала на эти темы слезоточивые лирические „новеллы“ („Симфония моря“ и др.), Ольга Орлик наполняла мистическими символами („Фея горных вершин“). О. В. Рахманова преподносила эти „эпизоды любви“ в стиле „чеховских будней“ („Весенний ветер“).

В 1916 году был устроен „всероссийский конкурс сценариев“. К этому первому конкурсу усердно готовились. Были присланы сотни сценариев. Кинематографисты с нетерпением ожидали результатов. Называли много имен, предсказывали победителей. Большинство имен — мужских. Результат был самый неожиданный. Первую премию получил сценарий „Сердце, брошенное волкам“. Автор — Анна Мар.

Анна Мар — имя почти ничего не говорящее современному читателю. Анна Мар — в те времена достаточно громкое и, пожалуй, одиозное имя, романы которой были весьма ходким товаром и которой было суждено сыграть немаловажную роль в русском кино. Анна Мар — внесла в русскую литературу болезненный, патологический излом, чувственный экстаз католицизма, дойдя до предела в своем романе „Женщина на кресте“, где на продолжении четырех печатных листов герой сечет розгами героиню, и героиня его за это „обожает“. В промежутках между романами Анна Мар давала в женских журналах „советы женщинам“, под псевдонимом „Принцесса Греза“.

Вот эта Анна Мар была премирована на киноконкурсе, и под ее эгидой прошло несколько этапов



МЕРИ ПИКФОРД

кино русского прошлого. Никто не умел, как Анна Мар, подносить на экране женские перипетии, так запутывать интриги ревности, выламывать с таким мазохистическим наслаждением женские „переживания“. И как бы ни утверждали, что сценарий—это печка, от которой привыкли танцовать, но которая совершенно не нужна — стиль Анны Мар и ее последовательниц отразился на русском кино. Это была какая-то вакханалия черных орхидей, лиловых негров, и экзотических неврастеничек, „переживающих“ свои любовные неудачи фальшивыми позами „золотой серии“.

1917 год. Февраль. Революция.

На Мар революция произвела подавляющее впечатление. Она слишком любила „утонченные изыски“ прошлого.

Анна Мар возвращалась из Петрограда в Москву. Вагоны переполняли веселые, вшивые, радостные солдаты. Анне Мар пришлось ехать в повалку с ними. Слушать их бодрую, захлебывающуюся болтовню. Всегда какая-нибудь капля бывает последней. На Тверской, в гостинице Мадрид-Лувр, Анна Мар, сделав себе маникюр и завив локоны, приняла цианистый калий. Ее нашли только через два дня. За ее гробом шло мало народу. Из русских литераторов — одна Вербицкая. Была весна 1917 года, и все забыли об этой страдавшей женщине, которая несла с собой ужас разложения. Вместе с Анной Мар кончилась русская золотая серия. Кончилось старое кино.

* * *

Явление „женского“ сексуального сценария типично не только для русской серии. Через то же горнило прошло кино Италии, Америки, Германии. Женщины писали мистическо-бульварные романы (М. Рашильд, Крижановская, Марсель Тинайер, Мар, Нагродская). Это же „искусство“ они воссоздавали на экране. Основа этого лиризма — в том, что с легко возбудимой женской фантазией они сочиняли для экрана себя, свою жизнь. Их девиз — „как бы пережила это чувство я“. И, развивая фантазией „переживания“ своего я, представляя себя героиней своих сценариев, они „творили“ свои вымыслы. Уклон эпохи, уровень знаний и чувства женщины, заключенной в клетку обычая и предрассудков, был мелок и узок — отсюда узость сценарной сферы. Женщину превратили в эротическую погремушку. Отсюда ее творчество изысканных „эпизодов любви“ — больше она ничего не умела и не пробовала уметь. Темы всех женских сценариев одни — страдания „любви“. Манера передачи последовательная инсценировка романа. Не нужно забывать, что в те времена кино считали механическим подобием „подлинного театра“. Обычно женские сценарии украшали снами, галлюцинациями и мистицизмом дешевой символики. В американской фильме „Дикий цветок“ (с уч. Маргарит Кларк, сценарий Клары Беранжер) — букет цветов, увядаю-

щий вместе с брошенной героиней, в итальянской фильме „Сова“ (с уч. Бертини, сценарий Анжелы Альбани) вначале показана сова, терзающая мясо — у демонической героини голова совы на шляпе, в конце героиня, покидающая замученного героя — улетающая сова, покончившая со своей жертвой. В русских сценариях, помимо обычных подстреленных чаек, символизирующих загубленных девушек, и хризантем, увядающих вместе с героиней — тир, в который герой попадает так же удачно, как в женское сердце („Черная хризантема“ Анны Мар).

Сценаристки Америки пришли не от литературы, а из производства.

Сценаристка Джен Мак-Ферсон работала на производстве, как актриса фильм Мери Пикфорд, сценаристка Френсис Марион снималась у Гриффита, Бесс Мередис—в „Биографе“, Агнес Джонстон изучила сценарную работу, будучи машинисткой сценарного отдела „Витограф“, Винифред Дюнн — была склейщицей и монтажером. Все они стали сценаристками, досконально изучив задачи, технику сценария и требования публики, все они опытные ремесленники, практики производства, а не литераторы, случайно забредшие перехватить приятный киногонорар.

Сказать, какие из американских фильм созданы по сценариям женщин — довольно сложно. Потому что тогда придется перечислить почти все американские „боевики“. Остановимся на наиболее популярных.

Френсис Марион, создательница 13 сценариев Мери Пикфорд и почти всех фильм Нормы Толмедж, начиная с создавших Толмедж мировое имя „Секрета“ и „Леди“. Отказавшись от дальнейших поставок лирических сценариев для „звезд“, Марион работает над большой фильмой исторического эпоса „Абрам Линкольн“. Джен Мак-Ферсон — постоянный, неизменный сотрудник де Миля, создавший все его фильмы, кончая „рекордом“ де Миля „Десять заповедей“.

Джюнь Метис — глава сценарного отдела „Ферст Нешионэл“, сделавшая себе имя, одновременно с Рексом Ингрэм и Валентино, „Четырьмя всадниками Апокалипсиса“.

Бесс Мередис — сценаристка „Метро-Голдвин“, автор грандиозной, исторической фильмы „Бен Гур“, Агнес Джонстон — автор сценариев Пола Негри, Доротти Фернон — специалистка по кино-инсценировкам, Марион Ферфекс, Винифред Дюнн, Клара Беранжер, Джозефина Ловет и еще целые страницы женских имен.

Путем большой борьбы сценаристки стали полноправными участницами производства. Они присутствуют на съемках, отстаивают свои задания у режиссеров. Начав с десяти долларов за сценарий, который директора и режиссеры считали лишь мало значащим злом, они добились колоссальных гонораров: Марион Ферфекс — зарабатывает 50.000 долларов в год, Джен Мак Ферсон — 100.000, и Джюнь Метис — перешла из Ферст Нашионэл



ЛИЛИАН ГИШ

в Метро-Голдвин на оклад в миллион долларов ежегодно.

Но гонорары не успокаивают сценаристок. Американская цензура и требования дирекции настолько тяготят их, что многие из сценаристок (Марион, Мак-Ферсон) собираются перейти на производство. И если мы обвиняем американские фильмы в сусальной ненужности сценариев, то здесь, конечно, основная вина не сценаристок, а потребителей и заказчика.

Как истинные американки, они только служительницы индустрии, поставляющие, требуемый модой и спросом, товар.

* * *

Толпы гуннов в ярости наступают на встревоженный феодальный замок.

На вышке, в мегафон кричит взволнованный режиссер. Десяток помощников торопливо разносят его приказания наступающим гуннам. Стрекочут аппараты, и во всей этой тревожной суматохе спокойна одна женщина. Она на вышке рядом с режиссером. Эта женщина никогда не повышает голоса и почти никогда не расстается с рукоделием. Ее имя — Теа фон Гарбоу. Сценарист „Нибелунгов", жена режиссера Фрица Ланг.

Теа фон Гарбоу начала с „Индийской гробницы". Это ее роман и ее сценарий. Эстетический вымысел этой дешевой экзотики создал мировое имя Конраду Фейдт, режиссеру Джое Май и дал весьма солидный доход германской кинематографии.

Но жизнь шла вперед. И диктовала Теа фон-Гарбоу. Ее уже не удовлетворяла дурманящая толпу полумистическая легенда.

Рур, Гамбургское восстание, выступление Каппа, крепнущее движение спартаковцев, все громче и бодрее кричащее молодыми голосами германского комсомола—заставили фантазию сценариста Гарбоу остановиться на новой теме — революции, в фильме „Метрополис". По ее словам—„смысл картины тот, чтобы найти какой-то компромисс между рабочими руками и творчески мыслящей главой владельца предприятий. Рабочие восстают, разрушают город Метрополис, разрушают все производство и, разрушив, гибнут. Сами они создать ничего не умеют, и потому обращаются за помощью к бывшему владельцу. Тот милостиво соглашается и соединившись они „идут к счастью".

Разрешение темы, конечно, каррикатурное. Но можно ли ждать другого от немецкого сценариста? И как мог разрешить эту тему иначе автор фильмы, которую субсидирует „Дейтше банк"?

* * *

Задачу дать сценарий фильмы без актера и этой фильмой выразить революционный пафос 1905 г.— взяла на себя Н. Ф. Агаджанова-Шутко.

Для нас, через девять лет, это не является вопросом или дилеммой, для нас это столь же естественно, как если бы этот сценарий сделал муж-

чина. Но для Запада — после вполне установленного понятия „женского“ творчества, после показа „мужских“ советских сценариев „Аэлиты“ и „Регистратора“ — „женский“ сценарий „Потемкина“ чрезвычайное явление; как невозможно восхищаться Тиссэ и забывать об Эйзенштейне или наоборот, так в создании „Потемкина“ нельзя забывать об ассистенте Александрове или сценаристе — Агаджановой.

Работа „Потемкина“ была возможна только при полной спаянности и организованности коллектива. И одним из значительнейших звеньев этой организации — сценарист Агаджанова. Дать материал для этой фильмы, где нет актеров, а есть люди, где нет представления, а есть жизнь — задача огромной трудности.

В фильме „виден агитатор, но не слышно его слов. Ни одна надпись не мешает силе впечатления. Видимы только мучения и стенания замученных людей, в лесе поднятых рук, мигающих глаз, широко раскрытых челюстей“.

Так о „Потемкине“ пишут не у нас, пишет берлинский „Фосише Цайтунг“.

Сценарий „Потемкина“ дала Агаджанова. Ею зачеркнуто всякое представление о „женском“ и „мужском“ сценарии, ею одной из многих, но первой из этих многих показано фактическое полноправие женщины - сценариста.

О ШТУРМАНАХ

ЖЕНЩИНА Запада вошла крепко и прочно в кино, начав с кинематографической кухни, начав с мелкой и не задевающей ничьего самолюбия работы склейщицы и позитивной монтажницы. Войдя, она по фактическому праву завладела частично техникой кинопроизводства. Но поручение женщине режиссуры — вызывает почти такое же недоумение, как если бы вы предложили живой церкви — назначить женщину митрополитом московским.

Режиссеры — штурманы кино, ведущие фильму над рифами и мелями. Женщине — получить этот руководящий ответственный пост почти невозможно.

Женщин охотно берут ассистентами, потому что трудно найти более точных и внимательных искателей типажа, подборщиков аксессуаров и натуры, составителей режиссерского календарного плана, но поручать женщинам руководящую роль — не принято. Женщина проявила себя отличным монтажером, т.-е. оформителем фильмы. Женщина овладела производством сценария — т. е. первоначальным авторством фильмы — потому особенно странно, что женщину не допускают к режиссуре. Нельзя досчитать до десяти,



АЛЕКСАНДРА ХОХЛОВА

чтобы назвать имена всех сколько-нибудь заметных женщин-режиссеров мировой кинематографии. При чем добрая половина из них добилась высокого звания не дарованием и опытом, а только случаем и рекламой. Эти случайные выскочки подтверждают ироническое отношение к женщине-режиссеру.

Наиболее типична, из выброшенных на экран случаем, Элинор Глин — имя пресловутое в Голливуде. Автор нескольких дешевых „сенсационных" романов, переделанных для кино, она настолько окрылилась успехом, что решила имитировать все капризы кино-звезд. Рекламой и скандалом она добилась того, чтобы ей поручили кино-постановки ее романов. Из ее экранных работ до нас дошла „Торговая марка ее мужа". Элинор Глин ввела в моду сексуальные кино-романы. На эти картины идут в надежде увидеть что-либо недозволенное. Она могла бы быть великолепным шефом рекламы, но как режиссер она рабски подражает режиссерам Аллану Дуэн и Герберту Бренон. Она — пережиток былого „женского" творчества, занимающая в кино положение, подобное посту Вербицкой в литературе. Ее отлично характеризовал Чаплин, когда Глин, встретившись с ним, жеманно воскликнула: „Знаете, вы выглядите совсем не таким смешным, как я думала". Чаплин коротко ответил: „И вы — тоже".

Путями более рафинированными, но схожими идет французский режиссер Жермена Дюлак. Ее фильмы „Улыбки мадам Доде", „Деточка", „Непрощенная грешница" — интимные драмы, смакующие салонные

перипетии любовных приключений парижской буржуазии. В них „очень художественно“ поданная фотография уничтожает кинематографию. Обнаженные плечи, „сладостные“ объятия и зазывные танцы, все, что остается в памяти от картин Жермены Дюлак. Это театрально миловидные сценки, где изобилие деталей убивает общую мысль, нагримированная чувствительность заменяет чувство.

И только в одной из своих фильм „Испанский праздник“, благодаря исключительно чувствующему кинематографический материал сценаристу Луи Делюку, она отошла от своей обычной слащавости и создала эстетизированную, но культурную фильму.

Голливудский режиссер Лоис Вебер, работающая в фирме Универсаль, тоже изготовляет легкомысленные безделушки, но здесь мы уже имеем дело с самостоятельным автором пародийной миниатюры. Она не претендует на большие фильмы, но она мастер своего дела, выполняющий его с тонкостью китайского кустаря, вырезающего фигурки из слоновой кости. Америка пленилась работами Вебер после постановки фильмы „Правила для женатых“, где она дала пародию на американский брак, с юмористической изобретательностью Бестера Китона.

Самая популярная из американских режиссеров-женщин—Элизабет Пикетт начала с короткометражных фильм. Она очень долго добивалась первой постановки, прошла через унижения и мытарства, прежде, чем получила работу в фирме „Фокс“. Ей

дали каррикатурно малое количество пленки, уверенные, что из этой „дамской затеи“ ничего не выйдет. Ее послали в экспедицию в прерии. Публика, которой надоели фальсифицированные дикари — требовала от кино „настоящих индейцев“. „День с индейцами“ — фильма, привезенная из экспедиции Элизабет Пикетт, у дирекции успеха не имела. Ей сказали: „это слишком правдоподобно, это — хроника, а не художественная фильма“. Пикетт все-таки с большим упорством настояла на демонстрации фильмы. Совсем неожиданно публика приняла картину восторженно, найдя ее „настоящей поэмой“. Вторая фильма „Племя скал“ упрочила успех Пикетт. На предложение дирекции копировать в дальнейшем все тех же, имевших успех, индейцев она ответила отказом. Ее интересовали теперь фильмы из жизни животных. Она создала картины „Король бегов“, и „Жизнь бегов“, где центральную роль играет беговая лошадь. Она внесла в американское кино правдоподобие хроники, кажущейся зрителю поэмой. Сама монтируя, она с большим лирическим темпераментом умеет передавать простые факты жизни.

Единственная женщина-режиссер, работающая сейчас на производстве в СССР — Ольга Преображенская начала свою карьеру на производстве — в качестве актрисы. Ее фильмы „делали кассу“. Но Преображенскую не удовлетворяла эта работа, не удовлетворяла композиция фильмы. В поисках новой формы она бросила артистическую работу и добилась возможности самостоятельной постановки.

Это было в 1915 году. К требованию женщины ставить картину отнеслись, как к капризу „звезды“, с усмешкой недоверия. Первая фильма Преображенской—„Барышня-крестьянка“ имела успех. Ей предоставили вторую—„Викторию“. Обе картины были из числа „честных“, продуманных культурных постановок. Но удовлетворения не принесли. Актеры, и особенно операторы, боялись короткого монтажа, неохотно давали первые планы, принимая их, как эксперимент. Это были обычные фильмы длинно-метражных сцен. Преображенская отказалась от дальнейшей режиссуры, не умея найти новых путей и не удовлетворяясь старыми. Много позднее она вновь приступила в качестве ассистента. В 1925 году ассистент Преображенская получила самостоятельную фильму „Федькина Правда“.

После этого ей поручили вторую.

Женщин недоверчиво пускают на ответственную работу. Но есть отрасль, которую, несмотря на всю ее ответственность, всегда поручают женщине — детское воспитание.

На напряженной работе руководителей детдомов вы почти не найдете мужчин. Это признанное женское дело.

Преображенской поручили трудную, неисследованную, неразрешенную до сих пор работу по созданию детской фильмы.

Понятие „детская фильма“—Преображенская разрешила по-своему. Нет специальных детских тем. Дон-Кихот считается детской книгой. Большая,

обще-человеческая романтика — это то, что доходит и до всякого зрителя. Работать над обще-понятной и обще-нужной темой — задача Преображенской.

Ей поручили „Каштанку“. Можно ли найти материал менее фотогеничный, чем Чехов? Лишенную динамики сентиментальную историю о заблудившемся в городе мальчике Феде и дворняжке Каштанке, Преображенская сумела ее развернуть с большим тактом. Она нашла нужный ритм для передачи медленных чеховских будней и сумела довести его до зажигающей динамики в темпераментно-смонтированных сценах метели. Она отлично усвоила ритмические законы кино, обыграла, смонтировала сцены собаки „Каштанки“, добившись того, что эта собачья Бебби-Педжи на глазах у публики вздыхает, улыбается и даже плачет, вызывая искреннее сочувствие. „Каштанка“ не претендует на мировые рекорды, и это ее достоинство, а не недостаток. Это хорошая картина, обнаруживающая большую культуру мастерства, человечная, обще-понятная и потому обще-нужная фильма.

Преображенская с чрезвычайным вниманием относится к новым достижениям советского кино, в частности—к работам Д. Вертова: „предоставить зрителю самому обобщать какие-то рамки, быстрые меняющиеся зрительные представления и внедрять их на протяжении 1800 метров я не могу. Но если я почувствую такие краски в себе, я пойду по этому пути“...

„КИНО Америки — это только индустрия“ — с негодованием писал в немецких журналах, приехавший работать в Америку, Эрнст Любич.

Кино — индустрия, в этом сила американского кино. Завоевав себе практическую платформу, оно превратилось в выгоднейшую отрасль тяжелой индустрии, приобрело полную автономию. В то время, как в Германии кино-искусство, обслуживающее индустрию, и „Дейтше Банк“, субсидирующее фильмы, может диктовать кинематографии свои требования, американские кино-организации сами открывают банки (директор одного из них — Мери Пикфорд). Они совершенно независимы от других отраслей промышленности. Кино для кино. Но, автономное по существу, американское кино работает исключительно по программе индустриальной, совершенно вычеркнув всякое искание в области искусства кинематографии.

Кино Америки—механическое производство, вырабатывающее фильмы, как вырабатывают автомобили. Так Форд выпускает все более усовершенствованные модели своих машин. И недаром тот же

Генри Форд сказал об одном из режиссеров (Дуэне), славящемся механической точностью своих постановок:

— „Если он уйдет из кино, я назначу его директором моей автомобильной фабрики“.

Американцы требуют от женщины, прежде всего, развлечения. И потому, придя в кино, прежде всего ищут женщину. Отсюда та огромная роль, которую играет в американском кино женщина - „стар“, царящая и диктующая кино свои законы и капризы. Своими индивидуальными требованиями выводящая кино из строя искусств.

Какие бы великие темы ни брали режиссеры, они прежде всего должны показывать женщину, импозантно ее обставляя. Американцы любят тревожить историю, касаясь часто и революции. В характере американского показа революции точно выявляется задание американского кино.

Гриффит пользует французскую революцию, как фон, эффектную декорацию для утонченных переживаний сестер Гиш („Две сиротки“). Ингрэм, дав каррикатурные маски санкюлотов, превращает революцию в гротескный, остро поданный карнавал масок, бальных декольте и гильотин. Чтобы этими аксессуарами эффектней подчеркнуть любовные приключения пленительной аристократки — Алисы Терри („Скарамуш“). Р. Леонард изображает нашу революцию — где среди большевиков, голых до талии дикарей с огромными усами и еще более огромными пятиконечными звездами на груди, — томится в ко-

тиковом манто, в кокошнике и высоких сапогах, грациозная Мей Муррей, очень эффектно направляющая в большевиков дуло элегантного браунинга („Две сестры“).

Америка, имеющая гениальных режиссеров, не может выпустить ни одного боевика без „стар“. Когда режиссер Герберт Бренон решил обойтись без „звезды“ и выбрал для „Питера Пэна“ безвестную 17-тилетнюю девочку Бетти Бронсон, то потребители кино, через месяц демонстрации фильмы, — превратили эту девочку в прославленную „звезду“. И следующая фильма Бренона „Золушка“ шла под знаком „стар“ Бетти Бронсон.

Капиталистические заправилы пользуются услугами „звезд“, конечно, не для прославления „стар“ и не только для коммерческих выгод. Все фильмы, рисующие революцию, подаются, как „живой и страшный пример, остерегающий зрителя от пагубных результатов большевизма и анархии“.

Но для того, чтобы угодить всем потребителям, индустрия должна иметь разнообразные сорта товаров для разнообразных сортов покупателей.

Жадно и тщательно следят главковерхи американского кино за иностранными фильмами, выуживая все новых и новых звезд для пополнения своей коллекции.

Властью своих долларов они приобрели — Пола Негри из Польши, Грету Гарбо из Швеции, Грету Ниссен — из Дании, Веру Воронину из российской эмиграции, Ракель Меллер — из Испании, Ниту



ПОЛА НЕГРИ

Нальди из Италии. Кино Америки превратилось в грандиозное варьетэ, где для услаждения вкусов разнообразной публики необходимы „интернациональные“ шансонетки.

Для вовлечения в кино рабочих—нужен здоровый и бодрый героизм, радостная физкультура, — и хозяева американских кино дают стиль бесстрашных женщин-спортсменок — Пирль Уайт, Руфь Роллан.

Изношенный буржуа требует рафинированного разврата—вырабатывается специальный стиль „вамп“ — женщины, наркотизирующей мужчину, обольщающей и губящей его — Свенсон, Нальди, Бара, Назимова.

Русская эмиграция и немецкое кино заражают Америку любовью к драматизированному романтизму, к псевдо-достоевщине, к пороку, окрашенному страданием — появляется новый тип мучениц, заблудившихся женщин — Пола Негри и Барбара ля-Мар.

У всякого зрителя, без исключения, бывают минуты стремления к чистоте, к страницам детства, к душевному омовению — новый сорт „стар“-„girl“, девочки с голубиным взглядом и трепещущими губками—Мери Пикфорд, Мери Фильбин, Лилиан Гиш.

По этим четырем руслам идет творчество кино-актрис Америки. Диктуемое несокрушимой властью его руководителей. И если на других путях женщину встречают вначале с усмешкой предупреждения, то по дороге кино-актрисы она идет поступью победительницы, в своем самодовольстве не желающей искать иных путей.

О „ЖЕНЩИНАХ БЕЗ СТРАХА“

Вы ХОТИТЕ ЗНАТЬ, как услаждают американцы отдых рабочих и чем потчуют рабочую мысль. Для этого вам не нужно смотреть многосерийных фильм, не нужно зря тратить свое время. Вам нужно только перелистать любую из книг Гюи де-Терамона, и вы постигнете все тайны американской кино - кухни.

Американские рабочие, в час обеда и после работы, привыкли забегать в маленькие кино рабочих кварталов. Перед ними развертывают мелькающими кадрами страницы Гюи де - Терамона. Эти фильмы носят различные названия: „Дом ненависти“, „Священный тигр“ или „Невеста солнца“. Но это всегда—кушания, приготовленные по одному рецепту: несколько серий, сотни эпизодов, бесконечные погони, экзотические дикари, или не менее экзотические апаши, таинственные всадники и загадочные знаки.

Злодей — всегда злодей, герой — всегда кристаллически чист, героиня — всегда безмерно отважна, мистика — всегда под черной маской. Фабула — неизменный мордобой (обычно по правилам бокса). Результат—победа благородных ковбоев или не менее

благородных сыщиков, которые в самую последнюю минуту спасают от смерти попавшую в злодейскую западню героиню.

Успех пятипенсовых Пинкертонов заставил американских дельцов пустить этот вид „литературы“ на экран. Пионером этого дела была актриса Руфь Роллан. Начала она свою работу в 1911 году в фильме „Calem“. Все ее картины однотипны — молодая мисс в галифэ перескакивает через улицу с одного небоскреба на другой, убивает десятки встречных врагов, скачет на неоседланной лошади в погоне за коварными индейцамн, бесстрашно висит в воздухе, схватившись рукой за аэроплан. Все это весьма примитивно склеенные трюки, которым мало веришь. Каждому ясно, что аэроплан, за который держится Роллан, прикреплен к крыше ателье, что „прыжки в смерть“ — только стереотипное искусство монтажа. Но в прежние времена, когда зритель мало разбирался в наивных тайнах кино, в бесстрашие Руфь Роллан верили и укрепили за ней звание „женщины без страха и упрека“. Ценя ее „неукротимую смелость“, забывали, что Руфь Роллан в сущности ничего не умеет, что она не актриса, что все ее артистическое искусство сводится к вечно бессмысленной улыбке, которой она угощает без всякой меры, подобно балеринам классического балета.

Несколько позже в ателье Фокса пришла молодая девушка, весьма энергично объявившая, что она пришла предложить свои услуги в качестве учитель-

ницы спорта, потому что кино-актеры совсем не умеют боксировать, чем позорят американскую нацию. Пусть ей дадут тренера из ателье, и она научит его настоящему искусству. Девушка настаивала так энергично и была так миловидна, что директора с усмешкой вызвали тренера и, бросив работу, собирались весело посмеяться над неожиданным даровым зрелищем. Огромный тренер снисходительно посмотрел на белокурую девушку и нехотя отвечал на ее быстрые энергичные атаки. Тренер был человек суровый и не любил, чтобы над ним насмехались. А заставить его принять вызов девушки, по его мнению, было издевательством. Но девушка быстро забыла, что она только показывает образцы своей спортивной техники. Она так увлеклась борьбой, что неуловимая и быстрая совсем замучила тренера ударами своих кожаных перчаток. Директора восторженно хохотали, поощряя девушку, издеваясь над тренером. В гневе от издевательств он забыл, с кем имеет дело, и ударил своего противника изо всей силы. Девушка упала замертво. Вызвали врача. Когда она пришла в себя, она прежде всего огорченно спросила: — Теперь, вы, конечно, меня не возьмете преподавателем бокса?

Девушку, действительно, не взяли тренером, но с ней немедленно подписали контракт на два года — в качестве кино-актрисы. Так появилась на экране вторая „королева спорта“ — Пирль Уайт. Руфь Ролан все свои похождения проделывала обычно в степях прерии. Пирль Уайт перенесла действие



СОФИЯ ЖОЗЕФФИ

своих фильм в город, выбрав фоном для своих картинных импровизаций кварталы нью-иоркских небоскребов. Она создала маску героини с лицом елочного ангелочка, маску женщины, необычайно действенной, рассудочно-ясной. Тип, которым увлекались в те времена. Казалось, что кино — это новый вид фотографии и в кино незачем мыслить. В действующем лице — безразлично, была ли это авантюристка, сыщик или воровка — зритель прежде всего видел героиню, бесстрашно сражающуюся со своими врагами. В кино привлекал азарт борьбы, как на бой быков или профессиональный американский бокс. В этой жажде борьбы и крови удовлетворялись наивным монтажным обманом, но предпочитали, когда актер рискует жизнью. Рисковать жизнью для „женщин без страха“ не было большим трудом. Этих дорого стоящих натурщиц берегли и в моменты трюка заменяли нанятыми за несколько долларов действительно бесстрашными или просто очень изголодавшимися трюковыми „экстрас“. Героиня боролась с орлом из-за своего возлюбленного или ребенка. Орел нападал, клевал ее. У публики замирало дыханье от наслаждения зрелищем свежей крови, настоящей крови, льющейся из ран на руках, плечах героини. В конце сцены, когда героиня побеждала орла, зритель восторженно облегченно вздыхал. Любовно взирая на героиню, у которой в борьбе даже не измялась прическа, зритель не соображал, что эту сцену оплатили своими жизнями две экстра, снимавшиеся за героиню

спиной и свалившиеся в пропасть от ударов орлиных когтей.

Этими „бесстрашными“ героинями старались увлечь американского зрителя, превратив кино в своеобразное „плацо ди тора“, где публика жадно ждет, пока появится кровь и задымятся вывалившиеся внутренности — безразлично—быка или матадора. Всегда аккуратно причесанные, всегда улыбающиеся Пирль Уайт и Руфь Роллан умели, вызвав своими искусственными трюками симпатию, поднести зрителю историю пленительных женщин, неизменно защищающих наследство или украденное сокровище, подчеркнуть честность американского правосудия, коварство, низость индейцев, негров или китайцев, и ценность личного богатства.

Фильмы делались совершенно однотипно, по одному сценарному скелету—это пресытило и утомило зрителя. Кино-техника шла вперед, королевы спорта застыли на месте и не умели создавать фильм, где трюк был бы средством, а не целью. И зритель отвернулся от них. Пирль Уайт — „белая жемчужина Голливуда“ — уступила место Мери Пикфорд.

◆

О ВАМПИРАХ[1]

Донья Соль ценит „красивых животных“. В объятиях одного из них, знаменитого матадора, она бросает взгляд второму известному убийце. Матадор, работая на арене с быком, слишком долго смотрит в глаза доньи Соль. Бык распарывает рогами золоченую мишуру его пояса. (Нита Нальди „Кровь и песок“). Матадор умирает. Донья Соль, презрительно усмехнувшись, подкрашивает губы.

Эта сцена — прототип сотен подобных сцен, донья Соль — прототип сотен подобных образов, царивших больше десяти лет на американском экране и носящих популярную кличку „вамп“. Женщина-вампир.

„Вамп“, как средство привлечения публики в американском кино, практикуется с тех времен, когда де Миль усиленно превращал кино в фотодраму, а Гриффит, спотыкаясь, искал первых планов. Фильма, в исполнении неумелых актеров, должна

---

[1] В дальнейших главах автор пользуется, как предварительными эскизами, своими, изданными „Кинопечатью“, отдельными брошюрами: „Глория Свенсон“, „Пола Негри“, „Мей Муррей“, „Барбара ля-Мар“, „Леатриса Джой“.

была бить по нервам; бить по нервам легче всего разрешениями половой проблемы. И, как утверждает голливудский Уайльд — Ф. Пизани: „Феминистически настроенная Америка не могла допустить прославления героя - мужчины — Дон - Жуана. Непопулярный Жуан был заменен женщиной Дон-Жуаном. На протяжении бесчисленных драм женщина-вампир мучила, терзала и убивала мужчин, как в кино-театрах Европы роковой красавец терзал и убивал женщин.

Родоначальницей „вамп“ была — Теда Бара. Это было в те времена, когда в нашем кино Вера Холодная с букетом хризантем в руках, в сцеплении роковых страстей, неизменно страдала у камина всех формаций. Теда Бара—из того же сорта актрис, закатывающих глаза, ломающих руки и полураскрывающих губы в демонической улыбке. Ее фильмы назывались: „Роковая женщина“, „Женщина-змея“, „Демоническая женщина“, „Женщина, которая презирает“.

Все сценарии и все режиссерские задания приносились в жертву самомнению этой актрисы, превращавшей каждую фильму в демонстрацию поз, декольтэ, шлейфов и роковых усмешек. Ее единственное художественное кредо сводилось к тому, чтобы не допускать в свои фильмы ни одной статистки более красивой, чем она. Увидев смазливую мордочку, она требовала: „директор, эту девчонку немедленно убрать“. Все женские роли, кроме старух, заранее вычеркивались из сце-



НАТА ВАЧНАДЗЕ

нария. Теда Бара заявляла: — „Раз играю я — все остальное публике неинтересно“.

Вся ее техника сводилась к тому, что, выбрав предварительную позу у зеркала, она повторяла ее перед аппаратом и спрашивала: — „Директор, не правда ли, эта поза чрезвычайно грациозна?“

Теда Бара возражений не признавала. Теда Бара не напрасно боялась соперниц. Десятки, если не сотни актрис старались подражать ужимкам и гримасам знаменитой „вамп“. Из бесчисленных последовательниц Бара запомнились надолго три особо популярных: Назимова, Нита Нальди и Глория Свенсон.

В 1905 году на гастроли приехал в Америку П. Н. Орленев. Артист не имел особого успеха. Партнершей Орленева была молоденькая актриса *Алла Назимова*. Когда через два года после Орленева в Нью-Иорк приехала русская труппа с В. Ф. Комиссаржевской, актеры увидели гигантские плакаты, возвещавшие, что в своем театре знаменитая miss Alla Nasimova играет „Нору“. Назимова осталась в Нью-Иорке. Она усердно изучала английский язык,—и с необычайной смелостью через год она сыграла на английском языке „Нору“. Весьма шовинистическая публика Америки простила Назимовой все недостатки ее игры и даже неуклюжий акцент за то, что эта чужестранка стала играть по-английски. Комиссаржевская и Орленев уехали, оцененные лишь в еврейских кварталах Нью-Иорка. Назимова осталась, признанная не только Нью-Иор-

ком, но и всей Америкой. Мода на кино не могла не захватить Назимову, тщательно оберегающую свою славу. Назимова для первой пробы снялась в той же „Норе“. После сомнительного успеха этой фильмы, она решила упрочить свое положение в кино и оказалась в серии подражательниц Бара. Ее фильмы „Женщина у дороги“, „Мадонна улицы“ были точными демонстрациями стиля „вамп“. Назимова театрализовала кино, дала последовательную гамму поз, окрашенных „переживаниями“. Ее исполнение похоже на театральный танец, жеманное позерство, переходящее в кульминационном пункте в сумбур искусственного „экстаза“.

Нита Нальди — „итальянская танцовщица“. Она пробовала в кино пропагандировать свои танцы, но не учла разницу между законами эстрады и кино. Но она сумела использовать свою пластику, направляя ее всегда на наиболее низменные инстинкты зрителя. Но ведь и порнография требует мастерства. Свои пластические возможности Нальди пользует для имитации животных. В „Кровь и песок“ отлично фальсифицирует осторожно прищуренный взгляд, мягкие ласковые движения пумы, от которой все время ждешь прыжка—бурного перехода. В „Кобре“ извивающаяся, стелющаяся походка и всегда грозящий опасностью, застывший взгляд очковой змеи. Не умея сосредоточить публику ни на одном драматическом моменте, она мастерски владеет эмоциями чувственности. Ее недаром неоднократно приглашали делить лавры Валентино („Кобра“, „Кровь

и песок“) —они оба особенно славились кадрами, носящими специальный „технический“ термин — „подготовка поцелуя“, когда у героев искусно дрожат губы, сплетаются руки, и впродолжение многих метров они приближаются и не могут приблизиться друг к другу.

Третья из последовательниц Бара — *Глория Свенсон*, единственная из „вамп“, о которой не только нужно, но и стоит говорить. В Глории Свенсон суммировались все достижения, возможности, все ямы и провалы Голливуда.

Глория Свенсон некрасива. Узкие, холодные глаза, тонкий жадный рот. Ей дал славу не случай, создавший ля-Мар, Норму Толмедж или Леатрису Джой. Глория Свенсон победила не сразу.

Ее не остановила первая неудача в качестве экстра в кино. Влиянием своего мужа Уоллес Бирри она устроилась в ателье Мак-Сеннета, выпускающего умеренно-порнографический фарс. В этих фильмах, среди сонма красивейших натурщиц Голливуда, она своими неожиданно смелыми позами обратила внимание де Миля. Приглашая ее сниматься, он сказал: — „У нее смешной нос, но в кино не надо быть красивой, надо быть особенной“.

Чтобы удержаться в армии кино-знаменитостей, нужно обладать бухгалтерскими способностями. Свенсон, после первого успеха, произвела точный учет требованиям американского зрителя, ищущего в кино острой игры на своих нервах. И пошла по стопам Теда Бара. Из всех „вамп“ 20-летняя Свен-

сон (родилась в 1899 году) была самой острой и дерзкой. Свою некрасивость она сделала стилем, умея показывать себя и свои туалеты с опытом истинной манекенщицы. Но кино шло вперед. Американцам надоели салонные драмы и демонические позы „вамп". Все „вамп" попали в безработные. Нальди уехала во Францию, Бара и Назимова бесславно покинули экран. Нужно удивляться, с какой быстротой, в несколько месяцев, американцы забыли царившую в течение десяти лет на их экранах Теду Бара. Голливуд любит добивать побежденных. Жадно ожидают полного безвозвратного крушения прославленной „вамп" Глории Свенсон в ее новой фильме „Проданная". Премьера „Проданной" собрала многочисленную толпу, ждавшую провала Свенсон. Появилась Свенсон—и общий рокот изумления пронесся по залу. Вместо блистательной „вамп" в восхитительном туалете увидели дерзкую девчонку со стриженой головой, машинистку, жующую резинку, сентиментальную драму девушки со стоптанными каблуками. Свенсон, учтя требования рынка, переменила тип. Американцы ничто так не ценят, как угождение их вкусам. Смелость Глории, переменившей тип в угоду публике, была вознаграждена. На ежегодном конкурсе мнений первенство получила Глория Свенсон, победив Мери Пикфорд. Глория Свенсон работает „без сетки". Дерзости приемов ее искусства удивляешься. Искусства, которое кажется непосредственной импровизацией и в котором рассчитан каждый милиметр движений.

Свенсон владеет в совершенстве комедийным диалогом, жонглируя им с искусством китайского фокусника. От нее трудно ожидать „драматических переживаний“, и оттого особенно остро любопытство, с которым ждешь разрешения ею драматического момента, подготовленного фабулой. В фильме „Скандал в обществе“ опозоренная, изгнанная из „общества“ Глория возвращается после суда. Она только обыкновенная мечущаяся буржуазная женщина. Решение суда для нее — крушение, позор: все кончено. Аста Нильсен сделала бы свои пресловутые „пустые“ глаза, устремив в объектив бесслезно остановившийся взгляд: — все кончено. Глория Свенсон сидит в кресле; ее лица не видно совсем. Видна высокая поднятая спина; легкое движение проходит по спине, опускается плечо. Больше ничего. И без всякой надписи становится ясно: — итти некуда. Женщина вспомнила, что она, может быть, некрасива в страдании и совершенно инстинктивно устремилась к зеркалу. У зеркала новая мысль — Глория неловким движением сбрасывает шляпу, шляпа летит куда-то, все - равно куда. В летящей шляпе „все кончено“ сменяется другим чувством — „все равно“. Свенсон—это холодный мастер, который, может быть, нас мало трогает, но за мастерством которого нельзя не следить с удивлением — с тем удивлением, которое вызывает не актер драмы, а изумительное трюковое цирковое мастерство жонглера Энрико Растели.

ОБ ИНКУБАТОРЕ

В НАШЕМ деревенском хозяйстве дело с курами обстоит *чрезвычайно* просто. Сажают квокчущую курицу на яйца, и она выводит цыплят. В Америке при массовом выводе цыплят наседки устранены от своего прямого дела. Обязанность кур — нести яйца; выводить цыплят — обязанность инкубатора.

При появлении широкой моды на „вамп“ понадобилось их оптовое искусственное производство. Не только Бара или Нальди, только на это дело и пригодные, но и все восходящие „звезды“ должны были делаться „вамп“. Так требовала мода, т.-е. потребитель, так требовала дирекция, так требовали режиссеры. Без „вамп“ фильмы не делали сборов и понадобилось массовое инкубаторное искусственное изготовление „вамп“.

Если вы часто бываете в кино, вы заметили, что ни одна кино-актриса не умеет смеяться, по-настоящему просто, весело смеяться. Это или открытый надрывный хохот, как у Пола Негри, или робкая полуулыбка, как у Вачнадзе, или острая, пьяная усмешка, как у Свенсон. Только одна актриса су-

мела выбежать на экран и засмеяться радостно, безудержно, как смеется молодость — *Леатриса Джой.* Но режиссеру де Миль, девиз которого „у меня один судья — публика", всегда идущему в хвосте моды, понадобилось в угоду моде сделать из Леатрисы Джой вамп. Он одел ее в сверх-модную шляпу, изогнутую треугольным пирогом, нацепил на нее в изобилии меха и драгоценности и заставил обольщать героев. В „Вечно чужих" перед нами Леатриса Джой, которую разучили смеяться, которая усердно извивается, изображая порочную прелестницу. В полном недоумении смотрят трагическим заблудившимся взглядом искренние глаза этой искусственно изготовленной „вамп", достаточно неумело конкурирующей с профессиональными мастерицами этого стиля.

* * *

Когда журналистка *Барбара ля Мар* имела успех в своей первой фильме, директор заявил ей, что она должна играть вампиров: она понравилась публике именно в кадрах обольщения. Год за годом, в мучительном труде при сорокаградусной голливудской жаре, с распухшими от электрической яркости глазами ля Мар создавала все новые и новые издания все той же „вамп". Она появлялась на экране, демонстрировала свой традиционный жест — опускала рукав со своего плеча. Этот жест приходилось повторять, потому что репертуар ее обольстительных жестов был невелик, потому что оболь-

щать она не умела, а только исполняла свой долг. Ее обставляли роскошью фальшивых Парижей и Лондонов, и товар Барбары ля Мар сделался одним из ходких товаров, обогащавших Голливуд.

Все ее фильмы напоминают ту бесчисленную переводную стряпню, которые выкидывают издательства на книжный рынок. Тот пряный наркотический блеск, которым умеренными искусными дозами отравляет читателя Клод Фаррер. Но, как Фаррер, мало опасна советскому зрителю ля Мар, потому что от обольстительных кружев так много фигурирующей в ее фильмах двуспальной кровати, и, главное, от ее наркотических широко раскрытых глаз — веет большой болью, трагической пустотой. Это — никчемная, жалкая женщина, которая цепляется за одного мужчину, чтобы перейти к другому — беспомощная сама по себе, и когда она погибает, вы чувствуете, что она никому не нужна, что так и должно быть.

От всего облика, как от всех ее образов, остаются в памяти глаза ля Марр — излишне большие, ярко-подведенные. Они — орудие, которым она больше всего действует. Ни у кого нет столько первых планов, сколько у ля Марр; она иногда дает на весь экран только одни огромные глаза. Они смотрят манящим, обольщающим и недоговаривающим блеском, но часто выдают Барбару ля Марр. Вместо того, чтобы манить и обманывать, они кричат о жуткой опустошенности женской души, о точке, после которой нельзя встать. Изредка становится



ГРЕТА ГАРБО

иной Барбара ля Марр, ее темперамент заставляет забыть профессиональный долг обольстительницы, и она вылетает резвой девченкой в драку („Белая Моль“): гневно — по-детски — вцепляется в волосы противницы, или вдруг заплачет обиженными беспомощными слезами. Но после коротких промельков снова—изношенная бледная женщина с трагической пустотой всевидящих глаз, с худыми, истощенными руками, цепкими, беспомощными, как птичья лапка, старательно принимает обольстительные позы „вамп“. Может быть, там, в Голливуде, и верили, что это новая искусница по части изготовления „вамп“, но для нас ясно, что ля Марр создала свой жанр, или вернее,—рассказала в 20-ти фильмах свою историю, потому что она умела играть одну роль — себя, и это — история о жалкой заблудившейся западной женщине. О женщине, которой отведено в жизни— белой молью протачивать эту жизнь и, как моль, внезапно и коротко исчезнуть.

30 января 1926 года в Алтадене, в Калифорнии, ля Марр умерла не смертью экранной „вамп“, а обыкновенной человеческой смертью. От нервного потрясения. Ей было 28 лет. Но для киноактрисы не бывает плохого конца. После смерти так же крутит механик ее фильмы, и снова, даже мертвая, Барбара ля Марр, по требованию дирекции, будет улыбаться, обнимать и умирать, все в тех же принужденных позах обольстительной „вамп“.

* * *

Несколько лет назад мне пришлось видеть в Москве скверную картину польско-австрийского образца с громким названием „Желтый билет“. Все в этой картине с традиционным графом-обольстителем и обольщенной девушкой, ставшей помимо своей воли проституткой, было отвратительно, сусально. Но самым темным пятном была героиня. Она много и дико вращала глазами, угловато и ненужно двигалась, была фальшивой и мелодраматичной. Вдруг несколько кадров. Уничтоженная, задавленная жизнью девушка выходит из участка, получив желтый билет, и встречает человека, которого она любит. Она бросается к нему без раздумья, она знает — он один поймет, он один поможет. Он не узнает девушку. Отшвыривает ее. Девушка падает на мостовую, широко открыв непонимающие еще глаза, она смотрит, и вдруг ее рот раскрывается в отчаянном, нечеловеческом крике — вопле раздавленного животного. Вы слышите этот немой крик. Он звучит. Он разрезает тишину экрана. Он незабываем.

В театре мне никогда не пришлось слышать такого обжигающего вопля отчаяния, каким заставила кричать немой экран актриса из сусальной фильмы „Желтый билет“. Уходя, я посмотрел на плакат, чтобы узнать, кто она. Прочел совсем незнакомое мне имя — *Пола Негри*.

Моды в Америке быстро меняются. Американский трюк-самоцель стал достоянием русских под-

ражателей. Америка увлеклась русским искусством. Вместе с русским балетом в моду вошли Чехов и Достоевский. Правда, Достоевский не настоящий, а сладковатый сироп из Достоевского, показанный немецкими фильмами. Вместе с немецким Достоевским приобрела популярность в Америке „звезда“ немецких фильм — Пола Негри. Публика отнеслась к творчеству Негри, как к славянской экзотике. Пола Негри выписали в Голливуд. Началась война между Пола Негри и режиссерами. Они требовали от Негри, чтобы она изображала „вамп“. Пола Негри подчинилась. В своих американских фильмах: „Мужчины“, „Тени Парижа“—она старательно имитировала „вамп“. В этой имитации потеряла лицо. Ее фильмы успеха не имели. Но на своих неудачах Негри училась. Она приобрела столь недостающее ей мастерство. Научилась подчинять прерывистые линии своих движений определенному закону повторности — ритму. В „Испанской танцовщице“ у Пола Негри три походки. Дерзкая, порывистая уличной цыганки, необычайно эластичные и гуттаперчевые движения танцев и мучительно короткие аккорды шагов страдающей женщины. Она изучила фотогению костюма. Формы ее платьев, шляп — дорисовывают ее образы. Но, взяв от Америки искусство владеть формой, она вложила в форму то, что несут с собой актеры Германии, Янингс, Аста Нильсен — чувство. И галлерея ее „вамп“ постепенно стала галлереей заблудившихся в городе женщин.

О ВЕЧНОМ ДЕТСТВЕ

Уже 15 лет Мери Пикфорд числится в „звездах". Но на экране ей от 12 до 16 лет. Искусству этого вечного детства следует изумляться. Но за 15 лет Пикфорд не двинулась вперед. Когда она уходит от своих штампов, она становится беспомощной: вместо изображения взрослой женщины или мальчика („Два претендента"), получается жалкая копия тех же девочек-подростков. Правда, проблески настоящего творчества мелькают в „Розите", но эти проблески гаснут в том штампе подростка-девочки, которым уничтожает свою „Розиту" — Пикфорд.

Фильмы ее всегда благополучны, всякое несчастие, при помощи богатых благодетелей, оканчивается счастьем. Вся их мораль равняется американской формуле — за бедностью идет богатство. Это так же сентиментально, приторно и обманно, как сказка о Красной Шапочке, выскочившей из чрева волка.

Пикфорд может быть другой — это ясно и ярко почувствовалось в отдельных кадрах „Розиты". Здесь мы увидели промельки мучительного искания



АНЕЛЬ СУДАКЕВИЧ

и даже вдохновения. Но Мери—раба своего американского потребителя, требующего от нее новых изданий все той же сотни раз прочитанной сказочки про ангелоподобную мещанскую Золушку, нашедшую своего богатого принца. Она сама призналась, что ее задача быть только — „забавой мира“.

Для нас Мери Пикфорд единственная и удивительная изобразительница типов детского сада. В Америке таких много. „Girl“ — девочка, в коротеньких панталончиках — любимый стиль американского кино. Родоначальница этого стиля — *Маргарет Кларк.* Она была ростом еще ниже Пикфорд. Она первая начала изображать детей. В ней было много искренности и обаяния. Ее чрезвычайно любила публика. Но у нее не было самого сильного орудия Пикфорд—техники. И тогда не умели снимать через сеточку. С первыми морщинками Кларк принуждена была покинуть экран. Возраст — самый страшный враг „звезд“, особенно, если они умеют быть только искренними.

Из целой серии современных „girl“ с Пикфорд особенно настойчиво конкурирует *Мери Фильбин.* Эта актриса считает своим долгом повторять все, что делает Пикфорд. После фильмы Пикфорд „Стела Марис“ выходит вторая „Стела Марис“ с Мери Фильбин. После „Полли-Анна“ Фильбин выпускает картину „Полли-Анна—невеста“. Несмотря на косолапую походочку и клетчатое платье „совсем, как у Мери первой“ — копия далеко не достигла технического совершенства оригинала.

Несколько несправедливо „второй Мери“ называют *Бетти Бронсон*. Эта 19-ти летняя „звезда“— чужда подражанию. Она появилась никому неизвестная два года назад в „Питере Пенс“ и сразу стала „звездой“. Ее можно сравнить с Бебби Педжи, но не с Пикфорд. Необычайно фотогеничная искренность и пока полное отсутствие мастерства.

Особняком среди жриц „вечного детства“ стоит *Лилиан Гиш*. Это Нежданова американского экрана. Сказочная колоратура кинематографической техники. Но колоратурных певиц любят слушать только знатоки. Трели и стоккато утомляют непосредственного слушателя.

У Гиш непревзойденная техника рук. Она заставляет зрителя понимать всю суть переживаемого ритмическими колебаниями своих рук. Она может на протяжении длиннейшей сцены стоять неподвижно, и зритель будет прикован к ее недвигающемуся застывшему лицу, на котором живут, вернее „работают“ одни глаза. Она создает разнообразные образы — различными системами походки и движениями рук. В отличие от Пикфорд — Лилиан Гиш в форму умеет вкладывать чувство. И эти чувства ее губят. Как истинная американка, Гиш излишне сентиментальна. Она заливает экран слезами.

Армия „звезд“, изображающех „girl“—самая большая из кино-армий. И самая прочная. Эти забавы мира будут существовать до тех пор, пока существует сентиментальность.

О „НАЧАЛЕ КОНЦА“

Человек тонет в трясине. Он выбивается из сил в борьбе с жидкой, засасывающей его, тиной. Тина доходит до головы. С предсмертным криком человек погибает. Его рот залит тиной. Еще трепещут глаза. Ничего не осталось. Последние пузыри идут по трясине, где еще несколько мгновений назад был живой человек.

Все это вспоминаю я, когда вижу на экране Мей Муррей. Бывшая воспитанница католического монастыря, она попала оттуда сразу на эстраду, и позже на экран.

Она появляется с целомудренным видом девочки и изображает неизменно падающих и воскресающих „милых созданий“. Она привыкла передавать на эстраде мелкими жестиками забавные пикантные песенки. Причина ее эстрадных триумфов была в том, что она исполняла неприличные песенки и танцы с невинным видом монастырской послушницы. Эту раздвоенность она принесла на экран. Острую развращенность монастырки, танцующей шимми, изломанную экзотику фокстрота, в платье причастницы.

Американскому зрителю надоела неприкрашенная развращенность демонических „вамп“, мгновенным велением моды вышедших в тираж. Мей Муррей сумела подать ту же „вамп“, в виде испорченного ребенка, enfant gatè. За ней последовал целый ряд актрис, начиная с Колин Мур, изображающих этих испорченных подростков со стриженой головой и мальчишескими ухватками обезьянок. Мей Муррей была родоначальницей этого нового стиля, носящего кличку „flappers“, нового типа американской женщины, прикрывающей утонченный разврат целомудренной улыбкой ребенка, не знающего, что он творит.

Жестокий мастер экрана — Штрогейм, взявшись ставить „Веселую вдову“, задумал изобразить американскую женщину такой, как она есть. В форме легкомысленной комедии дать жестокую сатиру. Прикрывшись дозволенным флером фокстрота,—дать недозволенное. Редкий образ американской женщины без грима. Он долго искал исполнительницы, колебался между Пола Негри и Глорией Свенсон, и неожиданно остановился на Мей Муррей, поняв, что эта белокурая куколка, с капризной мордочкой увядающего ребенка, сумеет сымитировать, как никто, американскую женщину. В одном из кадров „Вдовы“ Мей Муррей появляется с невинным видом с молитвенником в руках. Не ведая, что творит, она изображает современную американскую женщину, которая от многих веков и рас скопила в себе стимулы разложения западной женщины, этой



НОРМА ТОЛМЕДЖ

носительницы современной культуры. В этих альковных победах, альковных помыслах и альковных драмах — изготовленных кино-фирмой для праздных американцев, которые ищут в кино лишь легкого щекотания своих притупленных нервов—Мей Муррей расцветает, как позолоченная плесень. Но под плесенью сразу видно, что она прикрывает, видно, что под дешевой обложкой эротической экзотики скрыты страницы значительные и страшные.

От тупой нагримированной пустоты Мей Муррей приходит жуть изношенной американской жизни, и вспоминаются пузыри на трясине, кокаинная слякоть Вертинского, и вскрывается извращенная, разложившаяся культура Америки. И в разнузданных, прикрытых молитвенником изломах кино-актрисы Мей Муррей ярко чувствуются два слова — „начало конца“.



О ЧЕТЫРЕХ НЕМЕЦКИХ ЖЕНЩИНАХ

НЕМЕЦКОЕ кино задавлено, куплено американским капиталом. Немецкое кино, отказавшись от разорительной романтики „Нибелунгов“, от судорог кино-экспрессионизма, в смятении ждет новых путей. Понятен жадный интерес, проявленный к русской фильме. Во всем немецком кино-творчестве потребность видеть новое советское кино, потребность дать правду, сущность — жизнь, обнаженную искусством.

И в поисках этого неведомого их пути — режиссеры, актеры Германии, как стая инвалидов, с выжженными глазами тычутся, ища спотыкаясь. Ищут жизни в кино.

Немецкая актриса не американская фальсификаторша, она идет путем неисхоженным к этой жизни. И потому ошибки, множество срывов.

В немецких ателье актрис тысячи, многие десятки уже числятся в „звездах“. Но путь, которым итти, наметили немногие. Не стоит говорить о случайно прошедших немецким экраном и исчезнувших ярких пятнах — Грете Гарбо, Грете Ниссен, еще менее стоит—о серии российских эмигрантов (Диана

Карен, Маковская, Ксения Десни и многие прочие), изживающих демонстрации по старенькой „золотой серии“.

Четыре актрисы наметили свой путь изображения немецкой женщины в кино. Путь не индивидуальный, потому что с каждой идут многие попутчицы. Имена четырех: Маргарита Шен, Женни Портен, Аста Нильсен, Элизабет Бергнер.

Есть писатели одной книги. В первой своей книге отдают все свое творчество, все свое выстраданное, накопленное. Если пишут вторую, только повторяют себя. Маргарита Шен—актриса одной роли. Она создала Кримгильду, отдав все свои творческие способности. Творчество ее прямое — как прямая линия, простое — как растет трава. Ее женщина—женщина германской легенды, германской крови.

Кримгильда — непроснувшаяся девушка. Песня о Зигфриде будит в ней помысел о герое. Подает Зигфриду чашу вина — встречает его глаза, его руки — приходит любовь. Любовь все. „Die Liebe über alles“. Вне любви ее нет. Доверчивость любящей женщины безгранична. Сама вышивает крест, чтобы указать на плече Зигфрида уязвимое место. Указать предателю Тронье. Приносят убитого. Она не осознает его смерти. Не может осознать. На руке ее, прикоснувшейся к Зигфриду, — кровь. Не сознанием, чувством понимает — это его кровь. Это смерть. Рождается новое чувство. Месть. Такое же прямое, единое, как ее любовь. Черными

крыльями одежды метет германские снега, нося под сердцем растущую месть. Каменное, неподвижное лицо, одни глаза живут местью. Спокойно отдает себя Атилле. Не двигая мускулом, видит, как убивают ее ребенка, как по ее приказу погибают ее братья, не выдающие убийцу Зигфрида. Убийца отдан в ее руки. Мечом рассекает его голову. Отомстила. Путь кончен. Смерть проста и жутка, как месть.

Творчество Шен убедительно, как чувство ее героини. После „Нибелунгов“ Кримгильду нельзя представить иной. Она срослась с Шен. Шен два года работала над „Нибелунгами“ и, кончив, ушла из кино. Фильму „Нибелунги“ нужно хранить веками, потому что через века, как и теперь, она будет легендой далекого прошлого, жуткого величия германской женщины.

Есть другая легенда о немецкой женщине, любимая немцами — Гретхен.

Ясную мечту Гете о великой женственности любят профанировать немцы. Достигшие половой зрелости, немецкие юноши начинают мечтать о Гретхен. Девушки стараются сделать взгляд и прическу Гретхен. Бурши и бюргеры, сидя за кружкой левенбрея и смачно пожевывая жирные сосиски, любят слушать сердцещипательные песенки о милых и погибших белокурых Гретхен. После пива охотно смотрят кино, как обожаемая и неувядаемая Женни Портен, с большой опытностью, не первые десять лет, изображает гретхеновскую невинность. На ее

пути встречается непременный граф, охотник или бурш — обольщает ее и, брошенная им, она топится. Женщины громко сморкаются, мужчины довольно и меланхолично пощипывают усы. И все в восторге от Женни Портен, сентиментально и неутомимо проливающей слезы в коллекции этих „Роз Бернд“ и „Баварских пастушек“. „Незаконные“ дети и прочие атрибуты еще не изжиты в Германии, поэтому и творчество Женни Портен еще не окончено. Женни Портен доживает свою славу, как доживает Германия свою старую жизнь.

Вместе с рождением кино родилась для нас Аста Нильсен. С первыми фильмами синематографа вместе с толстым Паксоном и юрким Линдером на жалконьком экране замелькала большеглазая худая женщина. Впервые на экране увидели слезы на женском лице. Тогда еще не научились подделывать кино-слезы. Аста Нильсен заплакала настоящими слезами, и вместе с ней заплакали многие в зрительном зале. Тогда зритель был мало сведущ в тайнах кино-техники, и потому умел плакать. Первым экранным слезам ответили такими же настоящими слезами. Война отделила от нас Асту Нильсен. Вместе с возрождением кино она вернулась — возрожденная. Слез больше не было. В пережитых годах потеряла слезы германская женщина — Аста Нильсен. С бесслезным немым рыданием стояла новая немецкая женщина из „Безрадостной улицы“.

Аста Нильсен рассказала о немецкой женщине, восставшей Кримгильдой, чтоб послать на войну

мужей, братьев, женихов. В жутком порыве мести. О женщинах, бросавших под поезд, увозящий героев, — цветы. О них, спрятавших слезы, провожая любимых на долг и смерть. О женщинах, проснувшихся, когда поезда обратно привезли безногие чурбаны еще живых человеческих тел, выжженные глаза, оторванные руки, когда ползучими калеками затрепыхались любимые по улицам Берлина, о женщинах, исступленно закричавших: долой войну, о проснувшихся немецких женщинах, возвестивших отчаянием своих страданий о грядущей революции. Не радостным бурным порывом была германская революция. Она была задавленной, придушенной, мрачной. И женщину, мятущуюся в этом мраке, ужасе голода, насилиях Рура, неотрывных щупальцах все покупающей Америки — изображает Аста Нильсен. Слез больше нет. В руках спекулянта омертвелое тело продающейся женщины. Бесслезный сухой крик отчаяния, прорезающий экран — творчество Асты Нильсен — сегодня. Нельзя любить всегда открытую рану, из которой сочатся кровь и сукровица — а таким стало творчество Асты Нильсен. Сознав это, Аста Нильсен перешла к иному — к философии в кино, она стала анатомировать в кино женскую мысль, женскую сущность ибсеновскими методами „Гедды Габлер“.

Революция была задушена. Мартышкой прыгало соглашательство слева направо. Внешним, купленным благополучием, как болото ряской, затянулась Германия. Болотными пузырями явились

послевоенные женщины. Имя Элизабет Бергнер, — популярнейшее имя на немецком театре. Армия рецензентов, во главе с Керром, восславляет Бергнер. Появление ее в кино непрерывная сенсация в течение 2 лет. Ее фильма — пустенькая комедия „Флорентийский скрипач“ — легендарный боевик.

В СССР Элизабет Бергнер пока показали в фильме „Ню“. На ее поднятых сутуловатых плечах, на ее изломанных движениях—марка „Конрад Фейдт“. Женщина-Фейдт, лишенная обаяния фейдтовского экспрессионизма. Изломанный клубочек. Полудевочка, полустарушка. На девичьем лице морщины все познавшей ранней старости. Она много танцует и много обольщает. Тщедушная и забавная би-ба-бо. Когда она болезненно кокетничает — это забавляет. Когда она умирает — никого не трогает. Такой никчемной куколке другого конца нет. Это послевоенная женщина Германии.



ОБ АКТРИСЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ФИЛЬМЫ

Париж — Théâtre Sarah Bernhard, Théâtre Gabrielle Rejan. Французский театр — запомнились имена: Марс, Рашель, Сара Бернар, Режан, Бартэ.

Если спросите сейчас побывавшего во Франции обывателя о Париже — ответит: паденье франка, хлеб по карточкам, метрополитэн, вереница авто, движенье, движенье, Мистингэт.

Мистингэт — имя, кричащее плакатами с каждого угла Парижа.

Нет Сарры, умерла Режан, их заменили декадентские позы Иды Рубинштейн, веселые гривуазности Мистингэт. Во французском театре — безразлично трагедия или эстрада — центр — женщина. Французский театр последних дней строился на двух китах: женщине и сенсации. Пришла мода на Достоевского. Как использовал каприз публики Париж? На сцене появился „Идиот“. Сенсация заключалась в том, что Ида Рубинштейн меняла 16 несказанных туалетов. Достоевский сводился к демонстрации „гениальных“ плеч Иды Рубинштейн в 16 платьях Настасьи Филипповны.



ОЛЬГА ТРЕТЬЯКОВА

Французское кино строилось по принципу фотографирования театра. По старому закону для кино искали женщины-сенсации. Снимали великую Сарру и великолепную Иду. Не удалось. Обратились к „звездам“ варьетэ: Мистингэт и Ивет Гильбер. Снова неудача. Остановились на танцовщице Стасе Наперковской. В течение доброго десятка лет на французском экране царила эта „дива“, принесшая в кино позу дешевенькой балетной эстрады.

Вместе с Абель Гансом во французском кино повеяло свежим ветерком. Неожиданно обнаружилась большая смелость техники. Но Ганс превратил кино в альбом отлично сделанных фотографий. Фотография поглотила кинематографию. Зрителю стало скучно. Чтоб привлечь публику к кассам кино-театров, директора обратились к старому испытанному средству — к женщине. Вновь появились картины стиля гран-гиньоль, с интимностью гаремов, лирические вывихи инсценированного Батайля. Серии бездарных красавиц, привлеченных к кино по принципу фотогеничности.

Но где-то, вне богатых кино-фабрик, в кварталах Монмартра зрело новое кино. Непризнанные режиссеры на свои средства готовили фильмы. Засняв, столь же непризнанные берегли металлические коробки с драгоценными негативами под убогими монмартровскими кроватями. Так начинал Кирсанов, так начинал Ренэ Клэр. Признание приходило случайно, когда авторы теряли последние надежды.

Клэр Ренуар, Кирсанов, Л'Эрбье, Эпштейн — имена новых режиссеров, сумевших увести французское кино от фотографических альбомов и театрализованных поз. Вместе с режиссерами вырастали новые актрисы. Не миловидные дамы с фотогеничными личиками, а кино-мастера. Из них запоминаются особенно ясно: Геслинг, Меллер, Сибирская.

Ренуар — не кино-фотограф, как Абель Ганс. Его кино напоминает движущуюся живопись. Его увлекает больше всего колорит. Он отлично владеет мягкими переходами тонов.

Катерина Геслинг—героиня его фильмы „Нана"— точно передает задание Ренуара. Она изображает „Нана" — „золотую муху", всасывающую смерть с придорожной падали, жужжащую, кружащуюся, сверкающую переливами драгоценных камней, отравляющую людей одним прикосновением к ним. Она великолепно имитирует кокотку XIX века. Очень жеманно и точно носит костюмы. Она как будто сошла с портретов Ренуара - отца. Но ее искусство, как и искусство режиссера Ренуара, сводится к мертвой стилизации. Эстетическое смакование забытых слов. Мертвый рисунок, лишенный крови. Роман Золя, при всем его псевдо-пафосе, в свое время кричал полнокровным голосом. Геслинг не сумела провести свою „Нана" сквозь призму современности. Не сумела передать ультра-современного образа Нана, так напоминающего сегодняшний веселящийся Париж. Она не нашла средств дать эту современную разложившуюся парижскую Венеру,

солнечные волосы которой еще живут, но нос гноситя, и все великолепное тело — черная гнилая рана, прикрытая зловонной коростой. Искусство Геслинг — ожившая иллюстрация из модного журнала прошлого века или, в лучшем случае, фототипия с портретов Ренуара-отца. Мертвое искусство — стилизации умершего прошлого.

Ракель Меллер—испанская шансонетка, благословленная в своем шансонетном искусстве римским папой Пием XI (см. римскую „Трибуну“ и парижскую „Комедию“) и голливудским мэтром Чарли Чаплиным. Она начала фильмой „Земля обетованная“, где изображала девушку польского гетто. Ее расцвет в последней фильме „Кармен“. Режиссер Жак Фейдер ездил снимать „Кармен“ в Риконаду и Севилью. Но часто бывает так: кусочки макетов („Парижанка“, „Гамбург“) нам дают великолепную иллюзию настоящей натуры, или, наоборот, настоящая натура (Крым — в „Песне на камне“) кажется плохо сфальсифицированной декорацией. Фейдер сумел превратить настоящую Севилью своей „Кармен“ в достаточно посредственный оперный задник. Настоящую испанскую толпу — в театральный кордебалет. Ракель Меллер достаточно тщательно боролась с оперным засилием. Свет и экспрессия — два искусства, которым научил Ракель Меллер Мюзик-Холл. Она умеет сниматься и доводит свой темперамент до зрителя. Мюзик-Холл — искусство крошечных эпизодов, остроотточенных деталей. И Ракель Меллер отлично поедает апель-

син вместе с коркой, совсем, как у Меримэ“. У Меллер незабываемые предсмертные судороги зарезанной Кармен. Сенсация реальных деталей. Ее искусство напоминает реальные запахи, которыми, для усиления иллюзии, наполняли зрительный зал мейнингенцы. Это нарочитый натурализм, а не жизнь. Ракель Меллер преподнесла ряд реалистических поз взамен кинематографического мастерства.

Эренбург демонстрировал в Москве отрывки французских боевиков. После живописи „Нана“ и торговли изысканными ужасами Ренэ Клэра, после ухищренных световых мистификаций, нагромождения искусственных фото-трюков, показали небольшой отрывок фильмы „Мениль Монтан“ (реж. Кирсанов).

Маленькая рахитичная женщина с излишне большой всклокоченной головой идет вдоль Сены. На руках клубок тряпок — ребенок. В глазах колеблется Париж, кружится голова. Идет просто — но знаете: все потеряно. По трафарету западных фильм, чувствуете — сейчас бросится в Сену. Не бросается. Опускается на бульварную скамью. Не плачет. Не до слез...

Рядом садится проходящий рабочий. Режет колбасу и хлеб. Женщина не поворачивает к нему глаз. Но рабочий, и вы с ним, чувствуете: следит она всем существом за исчезающим во рту хлебом. Он не решается предложить: знает, голодные — горды. Кладет кусок рядом с ней. Она еще не решается верить, что это ей. Робко подвигает руку. Берет. Начинает есть. Радость, физическая радость насы-



АЛИСА ТЕРРИ

щения. Человечья радость. Радость — что может протянуть свою грудь ребенку. Слезы благодарности, вместе с улыбкой. Брызжут слезы, по-детски улыбаются губы. Слезы и улыбка вместе. Все.

Есть веселящийся, раззолоченный Париж, есть Мистингэт и Мулен-Руж. Есть сытые зажиревшие эстеты.

Где-то на окраине в квартале Мениль-Монтан — голод и люди. Оттуда актриса — *Сибирская*, маленькая рахитичная женщина, сумевшая изобразить просто человечье, никем не показанное — голод.

В Америке, Германии — есть великолепные виртуозы в кино-технике — Свенсон, Л. Гиш, Пикфорд. И есть актрисы, в футляре техники несущие большой обжигающий пафос. Аста Нильсен, Пола Негри. Но впервые появился человек на экране, маленькая, растрепанная актриса Сибирская из квартала Мениль-Монтан.



видели Москву, и вместо чужих итальянских сюжетов — уголовную хронику „Московского Листка“. Она очень много плакала, не в пример итальянкам, а русские всегда ценили „надрыв“ и слезы. А что касается отсутствия мысли, то мысли в те времена не искали в легком развлечении, именуемом кино.

Полноправной конкуренткой Холодной была почти столь же красивая и еще более слезоточивая *Зоя Баранцевич*. Они разнились цветом волос, но были однотипны в приемах игры. Холодная и Баранцевич единственные кино-актрисы России, остальные пришли на гастроли в кино из театра, за заработками или из любопытства. Не было сколько-нибудь заметной актрисы драмы и особенно балета, которая бы с пренебрежительной усмешкой по адресу псевдоискусства не опустилась до гастролей в кино. Из балерин запомнилась *Коралли*. Здесь тоже не было никакого искусства, но среди балетных поз иногда мелькали кадры истинного темперамента. Ее отлично характеризует анекдот, рассказанный А. А. Ханжонковым. Она всегда выдумывала финалы своих фильм, ценя разнообразие. В одном из финалов она решила умереть от замерзания. Съемка происходила в Нескучном. Коралли в одной рубашке замерзала на сугробе. Падал снежок. Оператор Форестье вертел ручку. Кончили. Отпоили замерзшую коньяком. Все были в восторге от съемки. Нервничал один Форестье. На вопрос Ханжонкова в чем дело, объяснил: в суматохе он забыл снять крышку с аппарата. Что делать?.. Заставить Коралли замерзать вторично —



КСЕНИЯ ДЕСНИ

невозможно. Режиссер нашелся: „Съемка удалась чудесно. Вас сняли правым профилем“. Коралли остановилась в ужасе: „Правым профилем? Мой принцип сниматься только левым. Я не могу показать публике правый. Это некрасиво. Переснять“. Коралли снова разделась, мерзла и снималась с яростным увлечением. Принцип этой актрисы был показывать „левый профиль“, потому что он красивее правого.

Из актрис драмы осталась в памяти артистка МХАТ‘а *Л. М. Коренева.* О ней восторженно писали („Вестник Кинематографии“ № 9, 1916 г.): „Госпожа Коренева удивительно переживает—совсем как подлинная героиня подлинного театра“. Эта актриса старалась уйти от трафаретных кино-поз к переживаниям МХАТ‘а. Она отказывалась сниматься, когда видела на актере, играющем англичанина, красный галстук.— Ей было безразлично, что красное выходит черным. „Я не могу реагировать. Красный галстук у англичанина — это не стильно“. Она требовала всего подлинного, как в подлинном МХАТ‘е, откуда она пришла.

Кино как кино не существовало для актрис того времени. Они не старались найти ритма нового искусства. Были некоторые попытки у *О. В. Гзовской*, искавшей законов кино-пластики, и у *В. Л. Юреневой*, искавшей мысли и содержания в кино. Но ничем реальным они не ознаменовались. Русское кино оставалось альбомом фотографий, сдобренных маргариновой кино-слезой.

О БРОНЕВИКАХ И КОЖАНЫХ КУРТКАХ

Вы не были в Донбасе в 1919 году? Когда оттуда только что изгнали белых. Когда в сердце Донбаса — Бахмуте — измученные и настороженные ждали каждый час нового вторжения зеленых банд.

В донбасском узле, Дебальцеве — пять железнодорожных линий были заняты испорченными паровозами, сотнями мертвых вагонов. Паровозное кладбище. Остановившийся пульс жизни. И вдруг внезапно загудели мертвые рельсы. Первые броневики, прорезав зеленые банды, кишевшие на перегоне Лиман-Яма. Первые броневики восторженным стуком возвестили победу, радостно подкатив к бахмутскому перрону. С первым броневиком — кончился хаос „зеленых“.

Мертвым паровозным кладбищем стыло русское кино. Эпоха героев с „профилем Наполеона и взглядом дьявола“, декольтированных героинь с бессмысленно застывшими трагическими взорами, больше не требовалось. Другого ждало остывшее кино-кладбище. И вдруг загудели мертвые рельсы. Первый броневик восторженно возвестил победу, весело быстро замелькали новые кадры. Закричала, зааплодировала мертвая кино-толпа: первым броневиком,

прорезавшим кино-мертвечину, радостно ворвались в 1923 году „Красные дьяволята“.

Рабочие ребята, Мишка и Дуня, не видя препятствий, одолевая крутые стены, несли страшную весть „махновцы идут“. Своим бегом, неудержимой дерзостью сразу заставили зрителя поверить в их подвиги, в их игру с жизнью, в их победу над смертью. Дуню играла — *София Жозеффи.* Это была ее первая кино-проба. Она принесла на экран искусство циркачки. Вместо мармеладных тел, расхлябанных поз театральных примадонн — впервые увидели точный учет движений, твердую уверенность в здоровых мускулах. Таких быстрых и дерзких девчонок в шинелях знала Красная армия. Знали их безудержную отвагу

София Жозеффи одна из создателей первой революционной поэмы. Не премьерша, которую показывали в профиль и в „фас“ первым планом, а звено общей цепи. Бодрый героизм ее Дуньки звучит каждым движением вытренированного тела. Жозеффи вкупе с остальными циркачами сумела показать, как бодро, дерзко, радостно боролись в незабываемым 1919 году. София Жозеффи захватила радостной удалью. Пока это еще не кино-мастер, но она одна из первых, зачеркнувших итоги прошлого кино. Сказавшая свое взволнованное, сбивчивое, но радостное слово.

* * *

Великую эпоху искусство никогда не может выявить сегодня. О сегодняшнем дне нельзя гово-

рить объективно. Даже медленный темп наполеоновской войны Толстой мог передать через много десятков лет. Французскую революцию до сих пор не сумел воспеть ни один поэт. *Стихотворное словоблудие не средство оформить революцию.* Стихию нельзя сковать словом. Слово — пассив, теория. Революция — актив, действенность. Оформить действенность революции может только искусство движения, активности, действия — кино.

Очевидно даже для темпа кино 9 лет — малый срок. Революция 1917 года не нашла оформления в кино. Пока сумели выразить 1905 год. Дошли до „Потемкина". 1917 год впереди. Долг, поставленный в счет будущему кино. С требованием оплаты этого счета нельзя спешить. Недоношенность плода — бывает выкидышем.

1919 год был выражен яркой дерзкой комсомольской частушкой — „Дьяволята". Остальные попытки изобразить революцию в большинстве случаев оказались выкидышами. Мастерство не созрело. Но революцию изображать было надо. Она влекла. Ее требовала зрительская масса. Необходима была особая форма — не для вскрытия существа, для рассказа, для схемы.

Актеры не знали, что они должны творить. Нового мастерства еще не создали, старое было отвергнуто. Новые люди ощущались, но не осязались. Целая армия кино-актрис работала над трудной задачей осуществления новой женщины. Не вскрыв сути, пришли к трафарету.

Женщин революции изображали добродетельными пейзанками в трогательных платочках или советскими Руфь Ролланами, одетыми в кожаные куртки, или злодейскими белогвардейками, одетыми в кружевных пеньюарах.

Нужная работа воссоздания новой женщины пала всей тяжестью на ученические плечи молодых актрис. Многие под тяжестью согнулись, уйдя назад к психологическим позам Холодной. Одна выбилась. *Ольга Третьякова.* Героиня в кожаной куртке с браунингом в руке.

Третьякову привыкли осуждать за грубость оформления. У нас часто не разделяют исполнителей от материала. То, что сделала Третьякова, иначе сделать было почти невозможно. Она была революционным плакатчиком.

Плакаты делали свое агитационное дело. Демьян Бедный отлично боролся плакатами с дезертирством, вшами, разрухой. Плакатный стих может быть талантливым, и для этого не нужен Пушкин. Третьякова за три года сделала 10 ролей. Грубо? Да... Но плакаты не пишут акварелью. Нельзя сравнивать Третьякову с Астой Нильсен. Свое дело Третьякова делала честно. И нашла для него свои приемы. Она приобрела свою, пускай, плакатную технику. В фильме „Глаза Андозии“ Третьякова должна из роковой красавицы превратиться в старуху. Она делает это на ваших глазах. Мгновенно. Как-то растягивает щеку и не склоняется, а обрушивается на костыль. Старуха готова. Необычайным дерзким

цирковым приемом. Правда, это не старуха, а плакат старухи. Схема. В этих схемах Третьякова самобытна.

Время плакатов прошло. В литературе появились „Цемент“ и „Города и годы“. В кино—„Шестая часть мира“ и „Потемкин“. Кино уже не плакат, а суть, жизнь. Кино требует человека. Третьякова на распутьи. Скажет ли она свои новые слова—неизвестно, но в прошлом ее слова запомнились.

* * *

Второй трафарет революционных схем—героини-крестьянки. Их „создавали“ просто. На приглашенных из театра актрис надевали платочек и давали им в руки коромысла. В конце фильмы коромысла заменяли революционным флагом. Не замечали, что платочек, коромысла и флаг одинаково не вяжутся с существом актрисы. Это были добродетельные пейзанки театрального проката. Очень причесанные девицы в сарафанах из оперы „Жизнь за царя“. Помимо внешних пейзанских атрибутов, героини снабжались всеми семью смертными добродетелями. На экране ходили безгрешные иконы в платочках. В середине фильмы они внезапно делаются революционерками. Всю вину за пейзанскую фальшь свалили на актрис.

В дешевенькой случайной фильме „Отец“ появилась София Яковлева. Она пришла не из театра. Из „Стачки“. В этой фильме можно было заметить

лицо девочки-работницы. Заметить, а не запомнить. Оно было в коллективе с другими лицами, с гайками, рычагами, винтами машин. Один из нужных винтов „Стачки". Такой она пришла в кино. И стала нужной. Ей не требовалось платочка и коромысла. Как когда-то была целым с гайкой и рычагом, оказалась одно с сохой, хлевом, с темной злобой суеверия, с врывающейся силой раскрепощения. Ее не заметила публика „Парижанки" и „Проходящих теней". О ней заговорил крестьянин Курской губернии Забалишин вместе с другими, увидевшими „Отца". „На картине так, как есть на самом деле и было, как отец надругался над дочерью. И Настя такая, какие бывают у нас девушки".

Крестьяне забраковали „Аэлиту" и приняли „Отца", с ним—Софию Яковлеву. Ее последняя роль в „Господах Скотининых". Эта фильма отлично изображает пудреные парики, фижмы, робы и тяжелые туши крепостного барства. И беспомощно мигает старым иллюзионом, когда дело доходит до пугачевцев. Яковлева играет „голубую роль". Таким термином в театре называют роли, где много слез, много слов и отсутствие действия. Яковлеву — дворовую девку Глашку—непрестанно истязают и насилуют. И она, не переставая, должна страдать и плакать. В конюшне ее стегает барыня. Лицо Яковлевой темнеет. Набухают жилы. Ритмическим движением исполосованной спины показывает все страдание. Не слезы. Чувствуешь, что сейчас разорвет веревку, стянувшую руки, вскочит. Сбросит эту гнетущую барскую тушу. Льется вода

на спутанные волосы. Бессильным ритмом шелестят губы: забили. При чем тут пейзанские платочки и голубые слезы? Розга, конюшня, исполосованная спина и высохшие губы Яковлевой — одно, неделимое, естественное.

А дальше Яковлеву заставляют умирать в холодной. Среди глыб льда. Распустились подвитые волосы. Настоящие льдины кажутся подушками. Настоящая Яковлева — Татьяной из „сцены письма". Опять рот жадно шевелится. Изсушенная жаждой лижет лед. Рту веришь. В льдине Глашке вдруг чудится жеманный пейзанчик, возлюбленный. Оперное видение. Фальшь. И фальшью убивается настоящее.

У Яковлевой еще нет техники. И обязанность наших кино-фабрик дать ей эту технику.

Яковлева снимает с актрис обвинение, что они одни виноваты в „пейзанках", изображающих крестьянских героинь.





КОНСТАНЦИЯ ТОЛМЕДЖ

О ФУТБОЛЬНЫХ МЯЧАХ

Игра в футбол. Отбивают мяч коленом, ступней. Мяч летит прочь! Актер в нашем кино — футбольный мяч. Ему не дают удержаться. Нужно переменить привычный лозунг: у нас нет актеров. На другой: у нас не дают актеру совершенствоваться. Не берегут, не растят его. Потому советская кинематография, достигая больших результатов без актерской фильмы (см. „Шестая часть мира“ Дзиги Вертова), не может конкурировать с американскими и актерскими фильмами.

Вы видели „Рычи, Китай“. Мальчик-бой, сознав, что умереть — его долг, вешается на дверях каюты. Осознать смерть долгом — значит воплотить чужую нам культуру, чужую волю. *Бабанова*—первая советская актриса—умеет уйти в волю, дух, мысль китайца. Мудро познать смерть. Умирает мальчик-бой без слов. Мысль — мироощущение в глазах. Обреченность долга в маленькой лапке звереныша. Умирает, захватывая горстью ваши нервы. Притягивая их к себе, прикрепляя. Достигнуто это большим напряжением творческой воли и точно учтенной системой движения. Видя Бабанову-боя, вы сознаете — вот

мастер нужный кино. Бабанова снималась только раз („Сердца и Доллары“). 12 кандидаток пробовали на ту же роль. Выбрали Бабанову. Оказалась фотогеничнейшей. Большая эмоциональная воля плюс мастерство движения, плюс фотогеничность. Каков же результат этой суммы? Бабанова появилась на экране каким-то навазелиненным, влажным, темно-серым пятном. Она отлично двигалась, но ее не сумели снять. Больше Бабанову не снимали.

В крошечном эпизоде „Кафе Фанкони“ появилась одна из „кофейных“ девушек. Лицо сразу врезалось в память. Запоминающаяся красота. Не примадонистая красота. То, чем сделала мировое имя Грета Гарбо.

Спросил: „Кто“?..—*Нина Ли*. Вспомнил „Крест и Маузер“. Сколько сцен у Нины Ли, столько различных лиц. Снимали контр-журом, задним светом, всеми существующими способами. Не постигли одного нужного, случайно найденного в „Фанкони“. В Америке из нее бы сделали „стар“.

Оператор для актеров в большинстве случаев важнее режиссера. Пикфорд, постоянно меняющая режиссеров, до сих пор не изменяла оператору Шарлю Роше. Результаты измены можете видеть в фильме „Поцелуй Мери Пикфорд“. Если бы Пикфорд всегда снимали подобным способом, вряд ли бы у нее было мировое имя.

У нас есть мировые операторы, мастера рекордной техники: Эдуард Тиссэ, Кауфман (кинок), у нас есть чрезвычайно одаренный операторский молодняк:

Москвин („Шинель“), Головня („Мать“). Но снимать актеров не умеют. Об этом просто не думают. Относятся к актеру, как к футбольному мячу. Можете ли вы назвать имена десяти актеров, которые снимались бы больше, чем в двух, трех фильмах?.. Их берут, пользуют, как типаж и, не дав мастерства, выбрасывают. Некоторые исключения — „коммерческая“ организация „Межрабпом“. Там берегут актера. Правда, больше для кассы и для афиши. Но все-таки делают актера. Там не испугались театральных нажимов напористого комикования Ильинского в „Аэлите“. Дали Ильинскому возможность работать дальше. И после пяти фильм Ильинский был показан в фильме „Когда пробуждаются мертвые“ — уверенным киноартистом. Кроме Ильинского посчастливилось *Малиновской*. Зеленой ученицей была выбрана в партнерши Москвину. Теперь одно из немногих советских имен, признанных „кассой“, т.-е. публикой. В чем причина успеха этой удачницы? Когда видишь первый раз Малиновскую, всегда вспоминаешь солнечный зайчик и порыв весеннего ветра, и невольно улыбаешься.

Чем вызывает эту улыбку Малиновская — своим искусством? Нет. Она пришла на экран действительно „зеленой“ невооруженной мастерством. Просто такая, как есть. Смеялась перед экраном, плакала и оказалась рожденной в кино-сорочке. Не потому только, что у нее фотогеничное лицо, не потому, что ей помогал случай, а потому, что ее простота оказалась фотогеничной. Ей не пришлось лгать и фальсифицировать. Ей не нужно сниматься через сеточку,

как Мери Пикфорд. Не нужно окружать себя очень высокими партнерами, чтобы казаться малюткой. Она принесла на экран безобманную весну. В этом ее удача. Но при первом требовании мастерства она оказалась несостоятельной, копирующей самое себя в дни своей кино-юности.

Но Малиновская это тоже футбольный мяч, только удачно брошенный. Она не создана советской кинематографией. Ей случайно пришлось платье по плечу, а множество Малиновских сгоняется с экрана, потому что не сумели вскрыть их возможность, потому что у нас пока в „актерских“ фильмах — не актеры играют, а с актерами играют.



О ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРИШЕЛЬЦАХ

САРКОМА — неизлечима. Операционным путем можно удалить ее только временно.

Саркома нашего кино — гастроли драматических актеров на экране. Неизлечимое разложение киноискусства.

Они привыкли халтурить „Заговором императрицы". Играть на клубных сценах — пять актеров — двадцать ролей. С дерзостью голодных людей исполнять каждый по четыре роли. Каких — им все равно. Важен гонорар. Из-за гонорара они идут в кино. Не зная кино, не любя его. Привычку клубной халтуры принесли на экран.

Редко гастролер появляется дважды. На плакатах одной фильмы встретишь его имя крупным шрифтом. И вместе с фильмой он исчезает в кинолету.

Но может быть, здесь вина не одних драматических актеров. Вина режиссеров и администраторов, которые гонятся за ними. Думают о кассе отдельной фильмы, забыв об искусстве кино вообще. Утверждая гастрольную систему — премьеров драмы, оперетты и даже эстрады.

Привыкли утверждать, что актер театра не годится для кино. Что он может представлять и форсировать, но не привык жить в искусстве.

На Западе давно отказались от выступления гастролирующих знаменитостей. Только дешевенькие фирмы Америки, ничего общего с искусством не имеющие, зазывают именами модных певцов, боксеров и дрессированных орангутангов.

В рядах истинных кино-артистов числятся: Аста Нильсен, Леатриса Джой, Негри, Пикфорд, Гиш, Лон Чаней, Фейдт, Пауль Рихтер, Род ля-Рок, Янингс. И все они пришли в кино из театра. Чем объяснить такие противоречивые данные?

Актер-мастер, умеющий учитывать все свои движения в театре, осознав разницу принципов, легко овладевает учетом кино-движений. Актер театра, умеющий оформлять свои эмоции в учете сценических минут и секунд, легко переведет оформление на „метрическую“ систему, на учет каждого кадра и метра предоставленной его творчеству пленки.

Но для овладения формой нужен стаж, нужно время, нужна возможность совершенствования. У нас заманивают актера для афиши, потом выбрасывают. Получается халтура. Все новые имена несут с собой старую беспомощность в овладении фактурой кино. И все-таки все мастера, случайно укрепившиеся на нашем экране, пришли из театра: таковы Охлопков, Рогожин, Ильинский, таковы Массалитинова, Барановская, Корчагина-Александровская.

В. О. Массалитинова может играть в кино, по собственному признанию, тогда, когда „аппарат зацепит за нутро“.

Последняя роль Массалитиновой—Простакова из „Господ Скотининых“.

Гигантская глыба в фижмах. Башня пудреного парика. Сластолюбием обвисшие щеки. Тупая маска сытого лица. На маске скупо движутся губы. Больше всего говорят губы Массалитиновой. Они умеют растягиваться в сладкую улыбочку подобострастия — когда Простакова подхалимствует перед племянницей, получившей 100.000. Умеет жадно застыть, когда одним прямым резким движением отрезает дворовой девке косу, бесчестит девку.

Насупленные брови и губы с опущенными углами выявляют озверение, когда Простакова мерными движениями холеной руки лупцует ту же Глашку розгой. Ангельским ханжеством мелких улыбочек складывается рот во время беспрестанных молитв.

В животном страхе мечутся губы, когда Простакова видит, как сгорает ее имение. А имение, собственность — для нее все. Смерть надвигается. Опускается плечо, слабо, беспомощно, впервые по-человечески полу-раскрываются губы. Смерть.

Жестокая маска — не какой-то Простаковой, а сотен тысяч Простаковых и Салтычих, собранных, соединенных под этой маской русского барства. Обобщенная русская барыня изваяна резцом Массалитиновой. Массалитинова — скульптор, работаю-

щий жестким примитивным резцом, на огромных каменных глыбах. Свою скульптуру умеет слить с окружающим. Деревья, вещи, люди, все, соприкасаясь с ней, становятся такими же выпуклыми. Она наполняет все кругом живой полнокровной жизнью. Умеет осязать предметы. Умеет, уйдя от причесанных олеографий театра, слиться с вещами. Отбросив детали,—в маске сотредоточить, собрать очищенную эмоцию. Но от эмоций не отказывается, сгущает, концентрирует их. И резким взмахом бросает на экран. И зритель, уходя, уносит в памяти жестокий образ — глыбу, мощную глыбу сытого, давящего живую жизнь, мяса, изваянную скульптором человеческих страстей.

Е. П. Корчагина-Александровская („Комедиантка“, „Сердца и Доллары“). Ее женщина простая, немного забитая, несущая ласку материнства, может быть, молящаяся ночами втихомолку, еще не разуверившись в молитве. Женщина, забытая от старых времен. Она проста, как типаж. Легко быть натурщиком, но трудно довести свое искусство до простоты натурщика. Трудно играть так, чтобы казалось, что вас только обыгрывают. Самое сложное из искусств — простота — искусство Корчагиной-Александровской.

В. В. Барановская. „Мать“. Появляется с опущенными над лоханью руками и головой, и вы чувствуете всю молчаливую забитость матери. Подымает пьяный муж над ее головой утюг, она смотрит с покорным ужасом и молчит. Умоляет полицей-



РЕНЭ АДОРЭ

ских коротенькими, быстрыми, молчаливыми поклонами. Застывшим мертвым молчанием слушает суд над сыном. Его приговорили. „Где правда?“ — ее крик, первый крик широко открытого рта разрезает экран, несется, заполняя жутким отчаянием зал. Рождается новая мать, в яростном вдохновении несущая дрожащими руками знамя всех своих детей-революционеров. Жуткое искусство Барановской мало похоже на американские образцы. Это свое, выстраданное, выношенное и оформленное нашей жизнью.

Барановская постигла ритмические законы кино. Послушна музыке, звучащей, развивающейся в фильме. Знает закон меняющихся темпов. От медленного ритма умеет переходить к краткой впечатляющей действительности. Способна к быстрому рефлексу. Сумела переменить медленные темпы театра на вспыхивающие, короткие, врезающиеся сразу в память искры кинематографических кадров. Умеет создавать форму. Но это не пустой футляр. В форму она вкладывает чувство — чувством она заставляет верить себе. Чувством внушает.

Актрисы театра принесли с собой в кино оформленное чувство. Чувство, вычеркнутое из кино-обихода. Им останется итти дальше, в оформлении их, может быть, спорного, но большого искусства. Искусства, о котором сказал Янингс:

— „Не механической фотографии ищу я в кино. Ищу путей выявления истинного чувства и только чувства“.

О ДВУХ ПОЛЮСАХ

„ОТЦЕУБИИЦА“
Постановка Госкинпрома Грузии
ЗАХВАТЫВАЮЩАЯ КРАСОТА ВИДОВ КАВКАЗА
в главной роли
Грузинская Вера Холодная
— НАТА ВАЧНАДЗЕ —

Плакат 1922 года.

На экране двигалась малоопытная актриса, варьирующая все „приемы“ Холодной — очи к небу, ломание рук, пластические позы. Копия менее красивая, чем оригинал. Кадры страдания — трафарет крупных кино-слез. Таково мое первое знакомство с *Натой Вачнадзе*. Под знаком Холодной. Позже увидели ее в „Трех жизнях“. После надписи: „умерла маленькая модистка“ увидел, как умирала простая грузинская девушка — Ната Вачнадзе, умирала до жути покорно и просто. Губы ее, едва шевелясь, почти в улыбке, приоткрываются, посылают привет любимому или жизни. Она покорна мужчине и судьбе, как покорна всему грузинская женщина про-

шлого. В этой покорности вопль, обжигающий вопль всех грузинских женщин, умеющих только покоряться и терпеть. У нее больше нет огромных, обильно катящихся кино-слез, а тихо катится маленькая слезинка, обжигающая щеку Вачнадзе и кино-зрителя. Но за „Тремя жизнями“ следуют новые фильмы. „Наездник из Уайльт-Веста“, „Натэлла“. Снова фальшивая Вачнадзе, совершенно чуждая героине из „Трех жизней“. Чем объясняется секрет этой метаморфозы? Везде Вачнадзе, то же самое имя, и везде другая, неузнаваемая.

На плакатах картин „Отцеубийца“, „Наездник из Уайльт-Веста“, „Три жизни“ стояло одно и то же имя. В главной роли: Ната Вачнадзе. Но ниже после слова „постановка“ стояли разные имена: Цуцунава, Бек-Назаров, Перестиани.

И каждый раз мы видели новую Вачнадзе. Потому что видели Нату — Цуцунавы, Нату — Бек-Назарова и Нату — Перестиани. Пришедшая недавно в кино Вачнадзе далеко не готовый мастер. Она только фотогеничный материал, из которого могут лепить мастера режиссуры.

Ната Цуцунавы — прилично и неодухотворенно работающая в поте лица рядовая актриса. Ната Бек-Назарова — взятая напрокат, от достижений „золотой серии“, красавица — звезда экрана, умело показывающая профиль и фас. Перестиани сумел раскрыть ее возможности, все ее девичье очарование. Сумел, пользуясь Натой, как инструментом, создать образ тихой покорной грузинской женщины.

Раскрыл возможности Вачнадзе. Фотогению лица и чувства, которые можно подавать в оформлении фальшивой позы или раскрывать в обаянии искренности.

Такой выявлена Ната Вачнадзе в кино и принята зрителем. Одна из двух актрис окончательно зафиксированных на нашем экране. Вторая — *Александра Хохлова.*

У искусства два полюса — „касса" и искание мастерства.

Вачнадзе — случайная фотогения и „психология", Хохлова — закономерность и творчество. Вачнадзе даже в лучших своих фильмах мармеладна, т.-е. незаконченно мягка и приторна, Хохлова — всегда математична.

Хохлова напоминает геометрические теоремы. Сочетание скупых прямых линий, неожиданно разрешающее сложнейшую задачу.

Она пришла на экран после легионов Холодных, засоривших восприятие зрителя. По инерции зритель требовал позы и психологии. Потому Вачнадзе приняла публика. Тот же прохладительный напиток, только изготовленный на рафинаде, а не на сахарине, Хохлова встряхнула за шиворот зрителя, даже испугала. Скупой графикой своих движений. Она ударяла зрителя по голове неожиданностями своих композиций. Но она была опытным стратегом. Зритель не успевал спрятать своего внимания от неожиданности ее атак. И она доказывала свои теоремы с такой математической логикой, что их

было невозможно не разрешить и не воспринять. Движения ее всегда определенны, закончены и акцентированы. Она обучила актеров кинематографической таблице умножения. Схемам кино-воздействия. Очистила экран от нагримированной бутафории. Ее математичность, закономерность ее движений доведена до такой виртуозности, что сделалась органичной, неощущаемой при восприятии. Ее ошарашивающая динамика и необычайная простота эмоций доходили в чистом виде, не чувствовалось подкладки техники.

Хохлова внесла в актерское творчество организованность. Актеры должны изучать ее фильмы по кадрам, на метр, как на метр учитывает Хохлова каждое свое движение и воздействие его на зрителя.



О ПЕРВЫХ СЛОВАХ

У вас есть жена, сестра, или просто любимая?.. Она не надевает на себя пейзанского платочка, кожаной куртки или кружевного пеньюара. Берет портфель, только когда идет на работу. Вы ее не видели на экране. Вы хотите ее видеть. Женщину сегодня. Которую встречаем на трамвайных остановках. Которую видим за типографским набором, за стиркой пеленок нашего ребенка или за пишущей машинкой. Не героиню в декольтэ. Не плакат в кожаной куртке. Просто женщину: мать, жену, товарища. Ее нет.

Все наши фильмы — исторические легенды, историческая быль или водевили. „Потемкин“, „Мать“ — героические сказания о 1905 годе. А сегодняшний день? Его еще не сумели рассказать. Еще не собрали отдельные черточки новой, идущей в ногу с девятью годами, женщины. Человека. Черточки, которые мы встречаем в словах, поступках, в страдании и радостях сегодняшней женщины, в жизни.

Актрисы из театра, не привыкшие к технической тренировке и кричащие своим творчеством „слезьте с моей души“. Нарождающиеся новые актрисы, ко-

торым не расчищают пути на дорогу, на пути совершенствования. Они пришли на наш экран и заговорили языком простым и понятным, чуждым расхлябанным позам „золотой серии“. Чуждым изумительным фальсификациям американских мастериц. Но в их языке еще не родились, не оформились слова о новой женщине.

Все они искусницы в большей или меньшей мере. Все еще не научились — не представлять. Умирающая барыня, рушащаяся, как золоченая часовня — Массалитинова, восставшая с красным флагом мать — Барановская, динамический математик — Хохлова, фотогенично - улыбающаяся Малиновская, фотогенично страдающая Вачнадзе — все они актрисы большего или меньшего удельного веса, но актрисы, мастерство которых не доведено до той грани, когда его не чувствуешь, когда оно не мешает. В самый острый впечатляющий момент их творчества приходит мысль: как здорово сработана эта сцена.

Есть хорошие или плохие актрисы, но нет человека на экране. Сегодняшнего, близкого человека.

Но вспомните: может быть, вы его видели? Человека на экране. Помните женщину в пенсне, с разбитой ямой глаза, откуда хлещет кровь, женщину в пенсне из „Потемкина“. Помните этот крик, сжавший ваши нервы, — нестерпимой физической болью? разве можно было помнить о „работе“ в этот миг? Когда живой человек, настоящий — от нас, от жизни — кричал так, что можно было ответить только криком и броситься к нему на помощь через экран.

Или голод маленькой рахитичной женщины с ребенком у груди, с закорузлыми и исколотыми, истертыми руками. Большеголовой женщины из парижского квартала Мениль-Монтан.

Или не кружевную белогвардейку, а сегодняшнюю, заблудившуюся девушку, с огромными горящими глазами, жадно глядящую среди сытого нэпманского кутежа в „Шестой части".

Человек на экране. Женщина сегодня. Мы уже видим ее глаза. Слышим ее крик. Случайно, неожиданно, еще не путем законченного мастерства. Откуда?

На 3-ей фабрике в монтажной, склонив крепкое большое тело над пленкой, с ножницами в руках работает Свилова. Одна из создателей „Шагай, Совет" и „Шестой части мира". Ассистент Вертова. Режет и клеит то, что потом кажется жизнью. Спросил ее: как создавали „Шестую часть"? мир нэпманов — инсценировка? Свилова засмеялась. Она не умеет отвечать, объяснять или говорить. Она умеет только работать—и сбивчиво рассказала. Вертов дает мысль. Все мы работаем. Операторы снимают то, что видят, жизнь. Я соединяю по заданиям. Мы все вместе, объединенные одной мыслью.

До смешного просто. Пойти в жизнь снять. Нужно только уметь видеть жизнь. Нужно только уметь ее найти. Уметь ее соединить. Мы не видели человека на экране. И внезапно. Сразу. Самоедки, кормящие своих детенышей кровавым сырым оленьим мясом. Узбечки, сбрасывающие чачваг. Девушки с пьяными глазами в фокстроте москов-



МАРИОН ДЭВИС

ских нэпманов. Женщины у станков. Женщины сегодня. Люди на экране. Гайки, рычаги, винты одной машины. Жизни. Все — „Шестая часть мира“.

Зачем навязчивые выводы? Зачем кричать — нужна фильма без актера, монтаж фактов? Будем, как зритель. Будем воспринимать, что показывают и не задумываться, как. Воспринимать достигнутое. Женщина сегодня, человек — показан впервые, как он есть в „Шестой части мира“. Где шли с аппаратом в жизнь и снимали. Где работал не один — вожатый, а коллектив, руководимый общей идеей. Коллектив — сумма, слагаемая — руководитель плюс оператор плюс монтажер. Все равноправны. Среди них женщина. Но не все ли равно нам это — теперь? В полноправном коллективе, где монтируют факты.

Может-быть, актеры и их руководители сумеют прийти к тому же. К тому же мастерству жизни. Верим, ждем.

Из утробы матери рождается ребенок. В муках. Крике. Судорогах. Так наше кино. Первый крик ребенка — зычный и здоровый голос — значит ребенок здоровый „Красные дьяволята“ — первые шаги; неожиданно, не ползая на карачках, пошел сразу твердо — значит, ребенок сильный, живучий — „Потемкин“.

Первые слова ребенка, когда глаза осмыслились, узнает людей и чувствует, когда в комке мяса рождается человек — первые слова — „Шестая часть мира“.

Октябрь 1926 г.

Указатель имен, упомянутых в книге

Маргерит В.
Макферсон,
Марион, Френсис,
Май, Джое
Мередис, Бес,
Меллер Ракель
Массалитинова В. А.
Малиновская, Вера
Метисс Джюн,
Мейерхольд, Вс.
Москвин, И. М.
Москвин, оператор
Мак-Сеннет,
Мур, Колин,
Мозжухин, И.
Нагродская, Е.
Назимова Алла,
Нальди, Нита,
Нежданова А. В.
Негри Пола,
Нильсен Аста,
Наперковская Стася,
Ниссен Грета
Орленев П. Н.
Орлик О.
Охлопков,
Панкхерст,
Педжи Бебби
Пизани, Ф.
Пикетт, Е.
Пикфорд, Мери
Перестиани И. Н.
Попова В. Д.
Преображенская О. И.
Пушкин А. С.
Ревелла,
Растелли, Энрико
Рахманова, О. В.
Рашель
Рашильд, М.
Режан, Габриэль
Ренуар,
Рихтер, Пауль,
Рогожин, Н. А.
Роллан, Руфь
Роом, А. М.
Роше Шарль
Рубинштейн, Ида
Свенсон Глория
Свилова
Сибирская,
Сосновский, Л.
Стравинский, И.
Толмедж Норма.
Терри Алис,
Тинайер, М.
Тиссэ, Эдуард
Третьякова, О.
Троцкий Л. Д.
Уайт, Пирль
Уитмен, Уот
Фарер, Клод,
Фейдт, Конрад
Фербенкс, Дуглас
Фильбин, Мери
Форд Генри
Форестье,
Холодная, Вера
Ханжонков А. А.
Хохлова А. С.
Цуцунава
Чанней Лон,
Чаплин, Ч.
Чехов, А. П.
Шитова М.
Штрогейм, Эрик.
Шуб, Э.
Эйзенштейн, С.
Эренбург, Илья
Яковлева, С.
Янингс, Эмиль
Юренева, В. Л.

СОДЕРЖАНИЕ

Цена 95 коп.

